T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ARA NESİLDE HİKÂYE

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Doç.Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR

ELAZIĞ-2018

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ARA NESİLDE HİKÂYE

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR

Jürimiz, 25.04.2018 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:
1. Prof.Dr. Tarık ÖZCAN
2. Prof.Dr. Erdal AÇIKSES
3. Doç.Dr. Fatih ARSLAN
4. Doç.Dr. Ebru BURCU YILMAZ
5. Doç.Dr. Mehmet YILMAZ

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....tarih ve .... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Doktora Tezi

Ara Nesilde Hikâye

Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
Elazığ-2018, Sayfa: IX+407

Tanzimat dönemi ikinci nesli ve Servet-i Fünûn arasında kalan topluluk "Ara Nesil" olarak adlandırılır. Türk Edebiyatı'nda ilk defa Mehmet Kaplan tarafından dile getirilen bu topluluk, ilerleyen dönemlerde diğer araştırmacılar tarafından da benimsenir. Ancak Ara Nesil'in tarihi çerçevesi ve bu topluluğa mensup sanatkârların kimler olduğu hususunda genel bir belirsizlik hâkimdir. Bu belirsizlik, Ara Nesil sanatkârlarının ortak bir yayın organına sahip olmayışından ve muayyen bir edebî anlayış benimsememelerinden ileri gelir. Ama bu durum, edebî faaliyetlerini 1880'li yıllardan 1900'lü yıllara kadar devam ettiren bir topluluk olan Ara Nesil'in, şiir, roman, hikâye, tenkit, deneme ve tercüme alanlarında önemli faaliyetlerde bulunduğu gerçeğini değiştirmez.

Ara Nesil Dönemi sanatkârlarının faaliyette bulundukları edebî türlerden birisi de hikâyedir. Mehmed Celâl, Abdullah Zühdü, Ahmed Râsim, Mustafa Reşîd, Vecihi, Ali Kemal, Nabizâde Nâzım, Yusuf Cevâd, Selanikli Tevfik ve daha birçok isim bu dönemde hikâyeler kaleme almıştır. Araştırmamızda 1880-1901 yılları arasındaki dönemde yayımlanan pek çok dergide, gazetede çıkan ve ayrıca kitap olarak basılmış 388 hikâye tespit edildi. Tespit edilen hikâyeler Osmanlı Türkçesi'nde günümüz Türkçesi'ne aktarılmıştır. Daha sonra bu hikâyeler, tema, yapı unsurları, dil ve üslup açısından detaylı bir incelemeye tabii tutuldu.

Anahtar Kelimeler: Ara Nesil, hikâye, tema, yapı unsurları, dil ve üslup.

ABSTRACT

Doctoral Dissertation

Story in the Interim Generation

Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR

Fırat University
The Institute of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Dıscipline of New Turkish Literature
Elazığ-2018; Page: IX+407

The community that remained between the second generation of the Reform Era and the Wealth of Knowledge (Servet-i Fünûn) is referred to as the "Interim Generation". This community first verbalized in Turkish Literature by Mehmet Kaplan was adopted by other researchers in coming eras. However, a general uncertainty is dominant on the matters of the historical framework of the Interim Generation and who the artisan members of this community were. This uncertainty arises from the fact that the artisans of the Interim Generation did not possess a common editorial body and that they did not adopt any particular literary understanding. But this situation does not change the fact that the Interim Generation, which was a community that maintained their literary activities from the 1880s until the 1900s, was present in significant activities in the fields of poetry, novels, stories, criticisms, essays, and translation.

One literary genre in in which the artists of the Interim Generation Period participated is the story. Mehmed Celâl, Abdullah Zühdü, Ahmed Râsim, Mustafa Reşîd, Vecihi, Ali Kemal, Nabizâde Nâzım, Yusuf Cevâd, Selanikli Tevfik, and many more names wrote stories in this period. Our research discovered 388 stories published in numerous journals, and newspapers and also printed in books that were published in the period between 1880 and 1901. The identified stories have been translated from Ottoman Turkish into Modern Turkish. These stories were later subjected to a detailed examination in terms of themes, structural elements, language, and style.

Key Words: Interim Generation, story, theme, structural elements, language, and style.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **II**
ABSTRACT ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **VII**
ÖN SÖZ ..... **VIII**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ARA NESİL'İN EDEBİYAT SAHNESİNE ÇIKTIĞI DÖNEMDE SİYASİ VE SOSYAL ORTAM **9**
1.1. XIX. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Siyasi ve Sosyal Panoraması 9
1.2. Kavram-Kapsam-Faaliyet Ekseninde "Ara Nesil" 14
1.2.1. Divan Edebiyatı'nı Devam Ettirme Gayretinde Olanlar 22
1.2.2. Eski ile Yeni Arasında Bulunanlar (Mutasavvıtîn) 23
1.2.3. Yeniliği Temsil Edenler 27
1.3. "Ara Nesil"de Hikâye Türüne Dair Tespitler 39

İKİNCİ BÖLÜM

2. HİKÂYELERDE TEMALAR **48**
2.1. Aşk 48
2.1.1. Aşkın Aldatan/Aldatılan Halleri 49
2.1.2. Aşkın En Acı Hali: Ayrılık 58
2.1.3. Aşkın Karşılık Bulmayan/Bulan Halleri 63
2.1.4. İtiraf Edilemeyen Aşkın Biçimleri 72
2.1.5. Zarar Veren/Saplantılı Aşklar 75
2.1.6. Günah İşleme Korkusu 94
2.2. Hayatın Taşrasında Olmak: Yoksulluk 101
2.3. Hayat Sahnesindeki Perdenin Kapanışı: Ölüm 117
2.3.1. Ölüm İsteği: İntihar 117
2.3.2. Ölüm Acısı 125
2.4. Geleneğin İzinde: Kadın-Erkek İlişkileri 138
2.4.1. Evlilikte Geleneksel Olanın Korunması/Eleştirisi 138
2.4.2. Kadının Konumu 154

2.4.3. "Yanlış Kadın"ın Tenkidi 161
2.4.4. Kutsal Bağlılık: Anne Sevgisi 169
2.4.5. Evlat Sevgisi 173
2.5. Dünyalığı Bir Kenara Bırakmak: Kahramanlık 180
2.6. Diğerleri ve Ötesi 185

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HİKÂYELERDE YAPI UNSURLARI 199
3.1. Vaka Örgüsü 199
3.1.1. Tek Zincirli Vaka Örgüsü 200
3.1.2. Helezonik Vaka Örgüsü 206
3.1.3. Çok Zincirli Vaka Örgüsü 213
3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı 218
3.2.1. Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcı 219
3.2.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı 229
3.2.3. Tanık Bakış Açısı ve Anlatıcı 237
3.3. Zaman 241
3.3.1. Hikâyelerde Zaman Tercihleri/Reel Zaman 241
3.3.1.1. Akronik Karakterde ve Eş Zamanlı Yapılardan Teşekkül Eden Hikâyeler 241
3.3.1.2. Kronolojik Zaman Diliminden Teşekkül Eden Hikâyeler 246
3.3.2. Hikâyelerde Algısal Zamanlar 248
3.4. Hikâyelerde Mekân 252
3.4.1. Çevresel Mekânlar 252
3.4.2. Olgusal Mekânlar 255
3.4.2.1. Labirentleşen/Dar Mekânlar 256
3.4.2.2. Geniş Mekânlar 263
3.5. Hikâyelerde Şahıs Kadrosu 272
3.5.1. Hikâyelerde Kadınlar 272
3.5.1.1. Geleneklere Bağlı Kadınlar 273
3.5.1.2. Yozlaşmış Kadınlar 281
3.5.1.3. Ahlak Yoksunu Kadınlar 289
3.5.1.4. Âşık Kadınlar 294
3.5.1.5. Anne Kadınlar 298

3.5.2. Hikâyelerde Erkekler 305
3.5.2.1. Geleneklerine Bağlı Erkekler 305
3.5.2.2. Kültürlü/Aydın Erkekler 312
3.5.2.3. Baba Olan Erkekler 317
3.5.2.4. Âşık/Hayalperest Erkekler 323
3.5.2.5. Yozlaşmış Erkekler 331
3.5.3. Hikâyelerde Çocuklar 339

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLUP 352
4.1. Hikâyelerde Anlatım Teknikleri 355
4.2. Dil Yapıları: Kelime ve Cümle Düzeyinde Üslup İncelemesi 366
SONUÇ 369
KAYNAKÇA 378
EKLER 406
Ek 1. Orjinallik Raporu 406
ÖZGEÇMİŞ 407

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Ara Nesil Dönemi Hikâye Yazarları ve Yazmış Oldukları Hikâye Sayısı Oranı 43
Tablo 2: Ara Nesil Dönemi'nde Yazılan Hikâye Sayısının Kadın ve Erkek Yazar Oranı 45
Tablo 3: Ara Nesil Dönemi'nde Yazılan Hikâyelerin Yıllara Göre Oranı 45
Tablo 4: Ara Nesil Dönemi Hikâyelerinde Kullanılan Vaka Örgülerinin Oranı 200
Tablo 5: Ara Nesil Dönemi Hikâyelerinde Kullanılan Kelime Türlerinin Oranı 366

ÖN SÖZ

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın ikinci nesli ile Servet-i Fünûn Edebiyatı arasında kalan ve edebî faaliyetlerini 1880-1896 yılları arasında icrâ ettiği kabul edilen Ara Nesil Dönemi, Türk Edebiyatı'nda ilk defa Porf. Dr. Mehmet KAPLAN tarafından dile getirilir. Pek çok edebî tür kaleme alan dönemin sanatkârları eserlerinde farklı şekil ve muhtevalara yer vererek, Türk Edebiyatı için önemli adımlar atarlar. Bu dönem sanatkârlarının eserler ortaya koydukları edebî türlerden birisi de hikâyedir. İşte "Ara Nesilde Hikâye" ismi verilen bu çalışma, çoğunlukla şiir ve roman yönüyle ele alınan Ara Nesil döneminin hikâye yönünün de ele alınması gerektiği düşüncesinden hareketle ortaya çıkmıştır.

Bu tez çalışmasında Ara Nesil Dönemi olarak 1880-1901 yılları arası kabul edilir. Söz konusu dönemde Osmanlı Devleti dağılma ve parçalanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Tanzimat dönemi ikinci neslinin ve Servet-i Fünûn sanatkârlarının edebî mahsullerini oluşturmaya devam ettiği Ara Nesil Dönemi'nde yenileşme hareketleri de son sürat devam eder. Bu açıdan çalışma, hem Türk tarihinin hem de Ara Nesil Dönemi'ndeki hikâye türü adına yapılan faaliyetleri açığa çıkarmayı ve Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan tüm kesimlerin hayat seyrini keşfetmeyi amaçlamıştır.

Eski harfli Türkçe eserlerin verildiği tam yirmi bir yıllık sürecin tüm malzemelerine ulaşmak için söz konusu dönemde yayın faaliyetlerini sürdüren gazete ve dergiler incelendi. Hâzine-i Evrâk, Hâzine-i Fünûn, Hanımlara Mahsus Gazete, Manzara, Malûmât, Maârif, Nilüfer, İkdâm, İrtikâ, Gülşen, Saadet, Sabah, Resimli Gazete, Şafak, Teavün-i Aklâm, Mecmua-i Ebüzziyâ, Mecmua-i Kemâl gibi gazete ve dergilerde yer alan hikâyelerle birlikte dönem içerisinde ayrıca kitap olarak yayımlanan hikâyelere de ulaşıldı. Buna göre toplam 388 telif hikâye tespit edildi. Yoğun bir çaba ve dikkate karşın gözden kaçan hikâyelerin de olabilme ihtimali vardır. Bu ihtimal çalışmanın eski harfli Türkçe eserlere dayalı olmasıyla yakından ilgilidir. Yine de tespit edilen ve günümüz Türkçesi'ne aktarılarak incelenen hikâyeler, Ara Nesil Dönemi hikâye dünyası ile ilgili önemli bilgiler vermektedir.

Dört ana bölüm halindeki tezin Birinci Bölümü'nde Osmanlı Devleti'nin siyasi ve sosyal olayları, Ara Nesil kavramı, Ara Nesil Dönemi sanatkârlarının kimler olduğu, bu sanatkârların edebî faaliyetleri ve Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelere dair tespitler hakkında bilgi verildi. İkinci Bölüm'de hikâyelerin kurmaca dünyasını

oluşturan temalar sınıflandırmaya tabii tutularak bu temalar aşk, yoksulluk, ölüm, kadın-erkek ekseninde gelişen temalar, yoksulluk ve diğerleri alt başlıkları altında ele alındı. Üçüncü Bölüm'de hikâyelerdeki yapı unsurları bakış açısı ve anlatıcı, mekân, zaman ve kişiler açısından teorik bir yaklaşımla incelendi.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinin dil ve üslup bakımından incelendiği Dördüncü Bölüm'de hikâyelerde kullanılan anlatım teknikleri, hikâye içinden örneklerle gösterilmeye çalışıldı. Bununla birlikte yine bu bölümde, tespit edilip günümüz Türkçesi'ne aktarılan 344 hikâye (ilk sayfalarındaki ilk 25 kelime ve ilk 10 cümle) kelime ve cümle düzeyinde değerlendirilerek hikâyelerdeki dil ve üslup anlayışı ortaya konuldu.

Tezin sonuç bölümünde ise Ara Nesil Dönemi hikâyeleri ile ilgili genel çıkarımlar yapılarak bu dönem hikâyeleriyle ilgili ne gibi bilgiler elde edildiği belirtildi. Çalışmanın sonunda Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan ve tespit edilen hikâyelerin geniş bir bibliyografyasına yer verildi.

Ara Nesil Dönemi üzerinde böyle bir çalışma yapmanın gerekliliğini belirterek bana "Ara Nesilde Hikâye" konulu tezi veren ve pek çok şey öğrenmemi sağlayan, çalışma boyunca benden desteğini, ilgisini esirgemeyen ve yalnızlığımı yürekte soluyan mavi bir tebessüme koşturan saygıdeğer hocam Doç.Dr. Fatih ARSLAN'a şükran ve minnetlerimi sunuyorum. Ayrıca bu çalışmanın her aşamasında derin bilgi birikimini ve tecrübesini benden esirgemeyen ve ışığıyla yol gösteren Prof.Dr. Tarık ÖZCAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarım süresince büyük fedakârlıklar gösterip bana her daim destek olan annem Binnaz MEMİŞ'e, babam Prof.Dr. Ekrem MEMİŞ'e ve eşim Dr. Öğr. Üyesi Suha Oğuz BAYTİMUR'a teşekkür ediyorum.

ELAZIĞ-2018 **Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR**

GİRİŞ

Kökü Arapça "hakave"den gelen ve anlam bakımından oldukça geniş bir yelpazeye sahip olan "hikâye", "destan, kıssa, tarih, masal, rivayet, fıkra" gibi kelimelere karşılık olarak kullanılmıştır. Günümüze kadar gelen pek çok lügat kitabında "hikâye" kelimesinin karşılığı olarak şu ifadeler karşımıza çıkar:

> *"Nakl etme, bir vaka ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet. Hakiki veya uydurma ve ekseriya hisse kapmaya mahsus sergüzeşt ve vukuat. Kıssa, mesel. Roman."* (Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türkî)
>
> *"Bir söz ve haberi nakl ve rivayet eylemek, bir nesneye benzemek, bir kimseyi fiilen yahut kavlen taklid eylemek, bir kimseden bir kelam nakl eylemek, düğümü çekip muhkem eylemek."* (Asım, Kâmûs Tercemesi)
>
> *"Nakl etme, anlatma. Bazı vukuâtın heyet-i mecmuası. Fıkra. Roman."* (Muallim Naci, Lugat-ı Naci)
>
> *"Nakl, beyan-ı rivayet. Sergüzeştini hikâye. Hikâye-i macera. Hikâye-i hâl, masal. Roman ki sahih veya gayr-ı sahih bir vakayı şamil makale, kitap. Avrupa üdebasından bazısına göre hikâye, ahvâl-i hususiyenin tarihidir."* (Ebüzziya Tevfik, Lügat-i Ebüzziya)
>
> *"Anlatma. Roman. Masal. Olmuş bir hâdise."* (Devellioğlu, 2004: 369)

Yukarıdaki tanımlara bakıldığı zaman rivayet, kıssa, masal, fıkra, roman gibi kavramların hikâye kavramıyla aynı anlama gelerek kullanıldığı görülür. Bu durum, *"kelimenin temelinde bir gerçeğin taklidini, kopyasını yazılı veya sözlü olarak nakletmenin genişliği"* (Özgül, 2005: 33)nden kaynaklanır. Aslında en eski zamanlardan itibaren, gerek Doğu gerek Batı kültüründe edebi bir tür olarak bağımsızlığını ilân edemeyen hikâye, diğer edebi türlerle karışmıştır. Nitekim hikâye türünün değişik isimlerle anıldığını, *"mesela Fransızca'da "masal" anlamında "contè", "anlatım" manasında "rècit", "tarih" manasında "histoire" kelimeleri"*ni (Yazıcı, 1998: 480) de Batı dillerinde görmek mümkündür. Kökleri halk hikâyesinden gelen türün böyle bir karmaşa içinde kalması çok da şaşırtıcı bir durum değildir.

"Hikâye" kelimesinin karşılığı olarak karşılaşılan ifadelere bakıldığı zaman, kelimenin çok farklı anlamları bünyesinde barındırdığı ve en eski zamanlardan itibaren hem Doğu hem Batı medeniyetlerinde değişik şekillerde de olsa varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Bunun en önemli nedeni, İnsanoğlunun daima anlatacak bir şeyler bulma yeteneğinden ileri gelir. İlk mağara resimleri, heykeller, kabartmalar insanların anlatma ihtiyacından husule gelmiş olup, bunlar da bir hikâye dile getirmektedir. Kültür tarihinin dünya üzerindeki en eski anlatı türü destandır. Bünyesinde barındırdığı epik karakter sayesinde milletlerin kahramanlık, zafer ve yaşamış olduğu büyük olayları anlatır. Milletlerin hayatında yaşanılan şeyler arttıkça daha farklı anlatı türleri de doğmuştur. Masal ve efsane türü ilk etapta bu ihtiyaçtan doğan ürünlerdir. Kısacası, sözlü anlatım ürünleri zamanla yerlerini mitlere, destanlara, efsanelere, kıssalara ve fıkralara bırakmışlardır.

Tür olarak hikâye, Doğu ve Batı kavimlerinde benzer bir gelişim seyri takip etmiştir. Dolayısıyla kültürler arası etkileşim kaçınılmazdır. Batı hikâyeciliğine bakıldığında, temeli Yunan destanlarına, daha sonra da Tevrat ve İncil'deki kıssalara dayanır. Hikâyenin Batı kültüründeki ilk örnekleri M.Ö. 9. Yüzyıla kadar gitmektedir. Batıda hikâye, fabl, kıssa, masal ve destan gibi değişik biçimlerde kendini gösteren türlerin gelişip yenileşmesi sonucu bir karakter kazanmıştır.

Batı'ya özgü bir tür olan fabla, M.Ö. 500'lerde Hint kültüründe "hayvan hikâyeleri" ismiyle rastlanır. Ortaçağ Avrupası'nda fabl türü olarak değerlendirilebilecek "Baykuş ile Bülbül" gibi hikâyeler de oldukça meşhurdur..

Önceleri Fransa'da görülen, dini duygularla oluşturulan ve "contè" ismi verilen hikâyelerin temeli ise İncil'e dayanmaktadır. Bu hikâyeler genellikle Hz. Meryem'i ele alır ve onun şahsında ideal kadının nasıl olması gerektiğini dile getirir.

Büyük ölçüde masallardan ilham alan, eğlendiren ve nasihat veren pek çok hikâye de bu türe katkıda bulunmuştur. Bu gibi hikâyelerin en bilineni, *"Batı hikâyeciliğinin köken kitabı sayılan"* (Kahraman, 2015: 17) Giovanni Boccacio'nun Decameron adlı eseridir. Eser, 1348 senesinde Floransa'da ortaya çıkan bir veba salgını sonucu şehrin varlıklı ailelerinden yedi kadın ve üç erkeğin hastalıktan kendilerini korumak için bir manastıra kapanmaları ve bu on kişiden her birinin bir gecede bir hikâyeden on gecede yüz hikâye anlatmasından meydana gelir. Hikâyelerin genel özelliği, devrin zengin İtalyan ailelerinin hayatlarını yansıtmasıdır. Decameron adlı eserin ünü kısa sürede Avrupa'ya yayılır. Böylece "nouvelle" denilen küçük hikâyeler,

İtalyan edebiyatında kendini gösterir. 15. ve 16. yüzyıllarda Decameron'dan ilham alan, hatta bu eseri daha ileri boyutlara götüren hikâyeler vücuda gelmeye başlar. Fransa'da Margueritte de Navarre'nin Heptamèron (Yedi Gün) isimli eseri de bunlardan biridir. Soylu ailelere mensup olan beş kadın ve beş erkeğin bir kaplıcada birbirlerine hikâye anlatmalarından husule gelen bu eserin Decameron'dan farkı, hikâyeleri anlatan kişilerin, gerçekçi bir şekilde yansıtılmış olmasıdır.

16. ve 17. yüzyılda İtalya'da doğup, oradan İngiltere ve Fransa'ya yayılan "Çoban Hikâyeleri" de, hikâye türünün sınırlarının belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Bu hikâyeler, aşk hayatlarında umduklarını bulamayan insanların çoban hayatına yönelmelerini işler. Fransa'da Honorè de Urfè'nin Astrèe adlı eseri de bu tarz hikâyelerin önemli numunelerinden birisidir. Avrupa'da ilk olarak 18. yüzyılda Antoine Galland'ın tercümesiyle yayımlanan Binbir Gece Hikâyeleri ile beraber Avrupa, Doğu hikâyesi ile tanışır. Bu durum hikâyeye yeni bir canlılık kazandırır ve yeni bir boyuta taşınmasına vesile olur. Yine bu yüzyıl içerisinde Fransız Edebiyatı'nda hikâye için kullanılan "nouvelle" ve "contè" kelimleri net bir tanıma kavuşur. Contè, hayatın bütün yönlerini gösteren, uzun macera hikâyeleri olarak tanımlanır. Nouvelle ise kısa ve yoğun bir şekilde okuyucunun zihninde bir izlenim yaratma çabası sonucu ortaya çıkar. Olay, gerçek ya da gerçeğe oldukça yakındır. Kişiler ve olaylar azdır.

"Short story" olarak ifade edilen hikâye, 19. yüzyıla gelindiğinde artık kendini bulur, tür olarak bağımsızlığını ilân eder. Batı, kısa süre içinde hayatın içine yönelerek hikâyecilikte yeni bir dönem başlatır. Hikâye türü, ilk gerçek yazarlarını, Fransız Edebiyatı'nda Maupassant; Rus Edebiyatı'nda ise Çehov ile bulur. Hikâye türü bundan böyle bu iki yazarın açtığı yolda ilerler.

Tanzimat döneminde bir tür olarak kendini göstermeye başlayan hikâyelere kaynaklık eden türleri, Türk Edebiyatı'nda da görmek mümkündür. Divân Edebiyatı'ndaki mesneviler, konusu genellikle kahramanlık ve aşk olan halk hikâyeleri, halk arasında nesilden nesile yayılan masallar, kavimlerin tarihi maceralarını ele alan destanlar, halkın eğlence kaynağı meddah hikâyeleri gibi örnekler, Türk Edebiyatı'ndaki hikâye türünün oluşumuna temel teşkil etmişlerdir.

Hint ve Acem kaynaklarından gelen hikâyeler 14. yüzyılda Kelile ve Dimne'nin tercümesiyle başlar. Hamzanâmeler, Şehnâmeler gibi mitolojik özellikler taşıyan kahramanlık hikâyeleri İran'dan gelmiş ve halk arasında yayılmıştır. Konularını eski Türk inancından alan, eski Türk gelenekleri ve İslami kuralların sentezinden vücuda

gelen Dede Korkut Hikâyeleri, zaman içinde değişip gelişerek ilerler. İlk ortaya çıktığında kahramanlık unsurlarının ön planda olduğu hikâyeler, zamanla lirizmin yoğunlaştığı hikâyelere dönüşür. Battal Gazi, Hz. Ali Cenkleri, Ebâ Müslim Menkıbeleri gibi dini kahramanlık duygularının işlendiği hikâyeler, İslam geleneğinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Ayrıca mevlitler de bu doğrultuda değerlendirilebilir. Özellikle 16. yüzyıla gelindiği zaman Anadolu coğrafyasında âşıklık geleneği etkisini göstermeye başlar ve halk hikâyeleri ortaya çıkar. Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi veya Köroğlu gibi hikâyeler, bu türün örnekleri arasındadır.

Bir şiir edebiyatı olarak adlandırabileceğimiz Divân Edebiyatı'nda hikâye, nazımla meydana gelir ve bu da mesnevi nazım şekli ile gerçekleştirilir. Mesnevinin yaygın olmasının en önemli nedeni İran Edebiyatı'nda hikâye türünün bu nazım şekliyle yazıya dökülmesidir. *"Ümmet çağındaki Türk Edebiyatında hikâye türünün ilk kaynağı, Kuran'daki kıssalar, dervişler arasında yayılmaya başlayan enbiya ve evliya menkabeleri, din ululârının efsaneleştirilmiş kişilikleri ve kahramanlıkları çevresinde beliren söylentilerdir. Dinin emrettiği 'cihad'ın eriştireceği şehitlik ve gazilik aşamasının ululuğu inancı, olağanüstü yiğitliklere karşı halkın beslediği hayranlık duygusu, yeni dinin esaslarına sımsıkı bağlanmak ihtiyacı, bu ortamı hazırlamıştır"* (Levend, 1967: 71). Bu yüzden Divân Edebiyatı'nda hikâye başlarda sadece dini olaylardan bahsetmiş ve bunları dile getirmiştir. Örneğin Kelile ve Dimne, Leyla ve Mecnun, Yusuf ve Züleyha, Hüsrev ve Şirin gibi eserlerin muhtevası, kutsal kitaplara ve Arap-Fars Edebiyatlarına dayanmaktadır. Zaman içerisinde İran Edebiyatı'nın etkisi kendini göstermeye başlar ve İran şairleri örnek alınır. Nitekim Divân Edebiyatı'nda aşk, kahramanlık, din-tasavvuf gibi konulara değinen hikâyelerde, İran Edebiyatı'nın izlerine rastlanır. Bu hikâyelerde muayyen bir yer ve zaman yoktur. Olağanüstü özellikler taşıyan kahramanlara rastlamak mümkündür. Gerçek bir tabiat tasviri yer almaz.

Aşk teması, Divan Edebiyatı hikâyelerinde oldukça önemli bir yer tutar. Bu tema, bazı hikâyelerde ilahi, bazı hikâyelerde ise beşeri olarak belirir. Hikâye kahramanları genellikle yüksek zümreden kişilerdir. Kişiler hikâyenin başında ne ise sonunda da öyledir. İyiler her daim iyi, kötüler her daim kötüdür. Büyü, her zaman başvurulan bir yöntemdir. Kadınlar âşık olunan, aldatan olarak yerini alır. Aslında bu özelliklerin hemen hepsini, Tanzimat'ın ilk zamanlarında kaleme alınan hikâyelerde de görmek mümkündür.

Buraya kadar anlatılanlarla Türk Edebiyatı'nda hikâye türünün gelişim seyri gösterilmeye çalışılmıştır. Yazarlar *"doğal olarak çocukluklarından beri dinledikleri ve okudukları masalların, halk hikâyelerinin, meddah taklitlerinin oluşturdukları bir birikimden yararlanmışlardır."* (Moran, 2015: 25). Tüm bunlar hikâye türünün Türk Edebiyatı'nda ciddi bir atılım yapmasını sağlayamamıştır. Ancak Tanzimat devri, Türk hikâyesinin besleneceği bir kaynak olmuştur. Tanzimat devri Türk hikâyesini besleyen bir başka kaynak da Batı Edebiyatı'ndan yapılmaya başlanan çevirilerdir. Tüm bu hususlar, 1797'de Giritli Ali Aziz Efendi'nin "Muhayyelât" adlı eseri ile ilk meyvesini verir. Eser *"klâsik hikâye geleneği içinde ortaya çıkan değişmenin ilk örneği olarak kabul edilir."* (Kolcu, 2009: 13). Yazarın "Hayal" adını verdiği ve birbirinden tamamen bağımsız üç uzun hikâye grubundan oluşan bu eseri *"Binbir Gece ve Binbir Gündüz gibi, eski şark hikâyelerinin zihniyet ve dünya görüşü içinde ve onların tesiri altında yazılmıştır"* (Tanpınar, 2011: 181). Eserdeki olağanüstü olaylar ve varlıklar esere masal ve efsane özelliği katar. Bunun yanında eser 18. yüzyıl İstanbul'unun geleneklerini, yaşayış tarzını, insanların giyim kuşamını yansıtması bakımından oldukça gerçekçidir. Bu bakımdan eser yerli bir nitelik taşır. Bütün bu unsurlar, Muhayyelât'ı ,*"gerçek ile hayalin, tarih ile tasavvurun, doğu zevki ile batı görüşünün bir arada bulunduğu"* (Timurtaş, 1981: 256) bir mihenk taşı konumuna getirir.

Hikâye kavramının ilerleyişi ve tarihsel gelişimi konusunda edebiyatlar arasında benzerlik olsa bile, bu durum, Türk Edebiyatı'nda bir kaos ortamının oluşmasına engel olamamıştır. Çünkü aynı dönemlerde Batı Edebiyatı'nda hikâye kavramının sınırı çizilmiş olup, romandan ayrı bir edebi tür olarak yerini alır. Türk âlimler, bu yeni türleri, Türk Edebiyatı ile buluştururken, gelenekten gelen kelimeler ile karşılamayı uygun görürler. Bu noktada Ermeni harfleriyle telif edilen romanlar ve Batı Edebiyatı'ndan yapılan yine Ermeni harfleriyle Türkçe tercümeler, bir ilk özelliği taşır. Bu eserler arasında *"Hovsep Vartan Paşa'nın Akabi Hikyayesi (hikâyesi) (1851), Boşboğaz Bir Adem. Lafazanlık ile Husule Gelen Fenalıkların Muhtasar Risâlesi (1852); Ohannes Balıkçıyan'ın Karnik Gülünya ve Dikran'ın Dehşetli Vefatları (1863)"* (Kut, 1985: 196) sayılabilir. Bunları Yusuf Kâmil Paşa'nın Fransızcadan çevirdiği Tèlèmaque (1859), Münif Paşa'nın Victor Hugo'dan çevirdiği Les Misèrables (Sefiller), Vakanüvis Ahmet Lütfu Efendi'nin Daniel de Foe'den Robinson Crusoe (1864) takip eder. Aslında bu eserler Batı Edebiyatı'nda roman türü içerisinde ele alınmalarına

rağmen, Türk Edebiyatı'nda hikâye kavramı altında değerlendirilmiş olup, yapılan çevirilerde Hikâye-i Mağdûrîn, Hikâye-i Robenson şeklinde isimlendirilmişlerdir.

1870'li yıllara gelindiği zaman *"iki medeniyet arasında yeni bir terkip yapmanın zaruri olduğu"* (Okay, 2008: 55) gerçeğinin farkına varan yazarlar tarafından Türk Edebiyatı'nda hikâye türünün ilk ciddi örnekleri verilmeye başlanır. Ahmet Midhat Efendi, bir bölümü Fenelon ve Aisopos'tan alınmış fıkralarla oluşturduğu Kıssadan Hisse (1871) adlı eserini yayımlar. Fakat onun hikâye türünde verdiği asıl önemli eseri, Letâif-i Rivâyât serisidir. İçerisinde roman, tiyatro gibi çeşitli türleri barındıran eserde 25 hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler, *"Sû-i Zân-Esaret", "Gençlik-Teehhül", "Felsefe-i Zenân", "Gönül-Mihnetkeşan", "Firkat", "Yeniçeriler", "Eyvâh", "Ölüm Allah'ın Emri", "Bir Gerçek Hikâye-Fitnekâr", "Nasip-Bekârlık Sultanlık mı Dedin?", "Bahtiyarlık", "Cinlihan", "Obur", "Bir Tövbekâr", "Çingene", "Çifte İntikam", "Para", "Kısmetinde Olanın Kaşığına Çıkar", "Diplomalı Kız", "Dolaptan Temâşâ", "İki Hud'akâr", "Emanetçi Sıdkı", "Cankurtaranlar", "Bir Acîbe-i Saydiyye" ve "Ana-Kız"*dır. Aşk, sevgi, evlilik, esaret, kadın meseleleri, ahlak, eğlence, ölüm, intihar, sosyal sınıf farkları gibi temaları *"kimi doğrudan doğruya icat mahsulü, garp romancılarından hülâsa veya serbest şekilde alınmış olan"* (Tanpınar, 2003: 289) bu hikâyelerde realizm akımının etkilerini hissetmek mümkündür. Bununla beraber, yazarın hemen her hikâyede nasihat verme gayesi güttüğü aşikârdır.

Ahmet Midhat Efendi'nin bir diğer hikâye kitabı da Durûb-ı Emsâl-i Osmaniyye Hikemmiyâtını Tasvir'dir. Bu eserdeki hikâyeler, Şinâsi'nin Durûb-ı Emsâl-i Osmaniyye isimli eserindeki atasözleri üzerine yazılmıştır. Eser 18 hikâyeden oluşur. Emin Nihat Bey'in Müsâmeretnâme adlı eseri de yedi hikâyeden teşekkül eder. Eser, birkaç arkadaşın her gece bir evde bir araya gelerek aralarından birinin başından geçen bir olayı anlatması ile vücuda gelir. Eser bu özelliğiyle Boccacio'nun Decameron hikâyeleri ile Margueritte de Navarre'nin Heptamèron hikâyelerine benzemektedir.

Müsâmeretnâme'nin ilk cüz'ünün başında şu ifadeler yer almaktadır:

> *"Leyâl-i fasl-ı şitâ bir müsâid mevsim-i müsâmeret-pirâ olup hem o evân-ı bürudet-nişânı bir hoşça imrâr etmek ve hem de geçen zamandan istifade eylemek üzere hem-efkâr olan bazı ehibbâyı, hakikat-âşinâ ile bi'l-ittifâk münâvebeten her akşam bir mahalde ictima ve her gece gûnâgûn ceride-i mebâhis-i müfîde endahte-i mevki-i beyân ü istima olunup onların mütâlaa*

> *ve tedkikiyle ifade istifâde olunmakta idi. Bir eyyâm şu vech ile güzerân ettikten sonra bazı gecelerin de ibreten li's-sâmi'in huzzârdan her birerlerinin gençlik münasebetiyle vuku bulan sergüzeştlerinin hikâyesine inhisârı kararlaştırılmış olmasıyla işbu kararın birinci gecesi olmak üzere zabitân-ı askeriyeden (...) Paşazâde Binbaşı Rifat Bey sergüzeştini şu vech ile irâde-i mevki-i beyân eyledi ki..."* (Müsâmeretnâme, 1872, cüz' 1, s. 2)

Yazar, eserde yer alan hikâyelerin uzun kış gecelerinde güzel zaman geçirmek için kafa dengi dostların her akşam bir yerde toplanarak gençlik dönemlerinde başlarından geçen olayları sırasıyla anlatmaları sonucu ortaya çıktığını söyler. Eser, *"Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti", "Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti", "Bir Osmanlı Kapudânının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti", "Gerdanlık Hikâyesi", "Vasfi Bey'le Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti", "Faik Bey'le Nûr-ı Dil Hanım'ın Sergüzeşti", "İhsan Hanım Yahut Atiye Hanım'la Uşşâkının Sergüzeşti"* olmak üzere yedi hikâyeden meydana gelir.

Samipaşazâde Sezai'nin Küçük Şeyler'i *"nuvellerimizin mebde'i"* (Parlatır, 1987: 205) sayılan ve yazarın küçük hikâyelerini topladığı bir eser olup, hikâye türünün aşama kaydetmesinde son derece önem haiz eder. Halit Ziya Uşaklıgil, bu eserin üzerinde yarattığı tesiri şu sözlerle ifade eder:

> *"Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşata yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum. Bu, bana yeni bir ufuk, memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrık göstermiş oldu."* (Uşaklıgil, 1936: 79)

Ahmet Midhat Efendi ve Emin Nihad Bey'in hikâyelerinden hacim olarak daha küçük olan bu hikâyeler, aynı zamanda günlük hayattaki duyarlılıkları işlemeleri bakımından da adeta ismiyle müsemmadır. Eserde, *"Bu Büyük Adam Kimdir?", "Hiç", "Kediler", "İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır", "Düğün"*, Alphonse Daudet'ten tercüme ettiği *"Arlezyalı"*, ve *"Pandomima"* olmak üzere 7 kısa hikâyeden teşekkül eder. Eserdeki en uzun hikâye, 12 sayfadan oluşan *"Düğün"* hikâyesidir. Bu açıdan bakıldığında Letaif-i Rivâyât ve Müsâmeretnâme'de yer alan hikâyelere göre hacmin oldukça küçüldüğü görülür. Şüphesiz ki bu eserler, hikâye türünün benliğini bulmasında başrol oynamışlardır. Bu eserler birçok hatayı bünyesinde barındırsa bile, *"bu ilk*

tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vakanın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alakalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar" (Tanpınar, 2003: 289). Batılı hikâye tarzını benimseyerek bu tarzı hikâyeye uygulamaya çalışan ilk yazarlar, *"hikâye anlayışı ve tasavvuru bakımından, Tanzimat'tan sonra da uzun bir süre geleneklere bağlı kalmışlar, kıssadan hisse çıkartmak, ders vermek, telkin etmek vazifelerini sürdürmüşlerdir"* (Külahlıoğlu İslam, 2007: 324). Tanzimat dönemini takip eden ve Servet-i Fünûn dönemi için bir köprü kuran Ara Nesil dönemi yazarları da hikâyelerini aynı doğrultuda oluşturmuşlar, kendilerine özgü sanat anlayışlarıyla Türk Edebiyatı'ndaki yerlerini almışlardır. Hatta her ne kadar Türk Edebiyatı'nda ilk kısa ve gerçekçi hikâye örneklerinin Samipaşazâde Sezai'nin 1891 yılında yayımlanan Küçük Şeyler isimli eserinde yer aldığı söylense de aslında ilk kısa ve gerçekçi hikâye örneklerinin o yıldan çok daha önce, Ara Nesil Dönemi içerisinde kaleme alındığını söylemek mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ARA NESİL'İN EDEBİYAT SAHNESİNE ÇIKTIĞI DÖNEMDE SİYASİ VE SOSYAL ORTAM

1.1. XIX. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Siyasi ve Sosyal Panoraması

XIX. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nde büyük sıkıntıların baş gösterdiği bir dönemdir. 1789 Fransız İhtilali'nin gayrimüslim halk üzerinde uyandırdığı milliyetçilik duygusu, Osmanlı Devleti'ni siyasi ve sosyal yönden bir kaosa sürükler. Yaşadığı bu zorlu süreçten kurtulmak için çıkış yolu arayan Osmanlı Devleti, siyasi, askeri, eğitim vb. alanlarda pek çok yeniliğe imza atar. III.Selim döneminde başlayan, II.Mahmut döneminde devam eden Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması ve yerine Nizam-ı Cedit ordusunun kurulması, ilk Türkçe gazete olan Takvim-i Vekayi'nin yayınlanması, Maliye, Dahiliye ve Hariciye Nezaretleri'nin kurulması, Harbiye ve Tıbbiye okullarının açılması gibi yenileşme ve Batılılaşma hareketleri gerçekleşir. Fakat gerçekleştirilen yenileşme ve Batılılaşma hareketleri, isyanların ve savaşların sona ermesini sağlayamamıştır.

Oldukça karmaşık ve sancılı bir ortamda tahta çıkan Abdülmecit, yenileşme hareketlerine hız kesmeden devam eder ve *"saltanatının dördüncü ayında, niteliği itibariyle, daha öncekilerden çok farklı bir yenilik hareketine girişir."* (Armaoğlu, 2013: 231) Hariciye Nâzırı Mustafa Reşid Paşa, 3 Kasım 1839 günü Gülhane Meydanı'nda padişahın Hatt-ı Hümayun'unu okur ve böylece Tanzimat Fermanı ilân edilir. Bu ferman, Türk Demokrasi Tarihi açısından son derece önemlidir ve demokratikleşmenin ilk somut adımıdır. Tanzimat Fermanı'nı 18 Şubat 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı takip eder. Bu ferman, Sadrazam Mehmet Emin Paşa tarafından Avrupa Devletleri'nin istek ve temennilerine cevap vermek amacıyla vücuda getirilir. Gayrimüslim halka imtiyazlar tanıyan bu ferman, Fransız İhtilali'nin açığa çıkardığı milliyetçilik ruhuna sekte vurarak, isyan eden halkları devlete bağlama amacı güder. Temeli Hristiyanlar ile Müslümanlar arasında eşitlik sağlamak olan bu fermana göre, *"Hristiyanlar, kendilerine tanınan yeni haklarla, Müslümanların düzeyine getiriliyor ve bu suretle de iki din mensuplarının birbiriyle kaynaştırılmasına çalışılıyordu"* (Armaoğlu, 2013: 266). Aslında toplumda eşitlik düzenini sağlamak açısından Tanzimat Fermanı ve Islahat Fermanı arasında bir fark yoktur. Ancak, Islahat Fermanı'nın temeli ve ortaya çıkış

nedeni yabancı devletlerdir. Onlar istediği için yayınlanır. Sorunların derinine inmeden, yeterli inceleme yapılmadan ilân edilen bu fermanlar, Batı'yı taklit etmekten öteye geçmeyen düzenlemeleri bünyesinde barındırır ve sonuç olarak Osmanlı Devleti için hiçbir yaraya merhem olmaz.

1876 yılında Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve V. Murat'ın sadece üç ay süren hükümranlığına son verilmesinin ardından, II. Abdülhamit, Osmanlı Devleti'nin başına geçer. II. Abdülhamit tahta çıktığında devletin içinde bulunduğu kaos ortamı giderek büyümeye devam eder. Panislavizm hareketinin baş gösterdiği Balkanlar'da halk ayaklanır, Meşrutiyet yanlısı hareketler güçlenir. II. Abdülhamit, tahta çıkmadan meşrutiyeti ilân edeceğine dair söz verir ve verdiği sözü tutarak 23 Aralık 1876 tarihinde I.Meşrutiyet'i ilân eder. Kanun-i Esasi, Osmanlı Devleti'nin ilk anayasasıdır. Buna göre padişah ve meclis bir aradadır ve padişahın yetkilerine de bir sınırlama söz konusu değildir. Ancak II. Abdülhamit, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nı ileri sürerek meclisi fesheder ve meşruti yönetime son verir. Osmanlı ve Rusya arasında imzalanan Paris Antlaşması'nda yer alan Karadeniz'in tarafsızlığı maddesi, Rusya'nın işine gelmez. Bu nedenle, Rusya, Panislavizm çatısı altında isyan faaliyetlerini körükler. Çünkü *"Balkanlarda, Slavlarla meskûn eyaletleri Osmanlı hâkimiyetinden kurtarmak ve onlar üzerinde kuracağı nüfuz ile İstanbul ve Boğazlara yaklaşmak"* (Kartal, 2011: 45) niyetini taşır. Sırbistan, Karadağ, Bulgaristan ve Bosna-Hersek'te yeni isyanlar çıkar. Yeni bir savaş ihtimalinden çekinen Avrupalı devletler bir konferans düzenler. Osmanlı Devleti, konferansta alınan kararlara razı olmaz. Çünkü bu konferansta alınan kararlara göre, Bosna'ya, Hersek'e ve Bulgaristan'a özerklik verilecek, Osmanlı Devleti, Karadağ ve Sırbistan'dan çekilecektir. Avrupalı devletler, Londra'da yeni bir konferans düzenler, ancak yine de savaş patlak verir. Savaş, Rusya'nın Tuna'yı geçerek Osmanlı Devleti'nin topraklarına taarruz etmesiyle başlar. Ruslar, Doğu Anadolu'da Kars ve Ardahan'ı da işgal eder. Rus ordusunu, Gazi Ahmet Muhtar Paşa önderliğindeki Osmanlı ordusu, Erzurum yakınlarında durdurur. Plevne'de ise Gazi Osman Paşa önderliğindeki Osmanlı ordusu uzun bir süre Rus ordusuna karşı dayanır, ancak gerekli yardımı alamaz. Plevne'yi geçen Rus ordusu Yeşilköy'e gelince Osmanlı Devleti barış istemek zorunda kalır. XIX. Yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına neden olan büyük darbelerle geçer. Bu darbelerinden en büyüklerinden birisi, Rusya ile yaşanan 93 Harbi olur. Çünkü zaten kötü durumda olan Osmanlı ekonomik yapısı, bu savaşla beraber alt üst olur.

Osmanlı Devleti ve Rusya arasında imzalanan Ayatefanos Antlaşması'nda Ruslar'ın elde ettiği haklar sonucunda İngiltere durumdan memnun olmaz ve 1878 yılında Kıbrıs'ı işgal eder. Kıbrıs'ı ele geçiren İngiltere, Fransa'ya da Tunus'ta imtiyazlar tanır. Osmanlı Devleti'ne bağlı olarak yönetilen Tunus, 12 Mayıs 1881 tarihinde Fransa tarafından işgal edilir. Osmanlı Devleti durumu protesto ederek kabul etmediğini duyursa da, Tunus'daki Fransız idaresi yaklaşık seksen yıl devam eder.

Osmanlı Devleti'nin ekonomik yapısı da son derece kötüdür. Abdülmecit döneminde başlayan dış borçlanma hızla artar ve devletin sırtına büyük bir yük olarak biner. Durumun vahametinden endişelenen Batılı devletler, İstanbul'da bir heyet oluşturarak Osmanlı Devleti'nin gelir kaynaklarına el koyarlar. Böylece 1881 yılında Düyun-ı Umumiye İdaresi kurulur. Bu durum bir nevi devlet içinde devlet idaresini de ortaya çıkarır. Ekonomik yönden zor durumda olan bir devletin, diğer başka alanlarda da iyi duruma gelmesini beklemek mümkün değildir. Ekonomik durum iyi olmadığı için ordu da bu durumdan payını alır.

1881 yılında Yunanistan, Teselya'yı egemenliği altına alır. 1882'de Mısır, 1884'te Somali, İngilizler tarafından işgal edilir. Bu işgallerde özellikle 93 Harbi'nden sonra oldukça zayıflayan Osmanlı Devleti'nin bu durumu karşısında İngiltere ve Fransa gibi devletlerin Afrika'daki sömürgecilik hareketlerine hız verme isteği yatar. 1885 yılında Habeş Eyaleti, İtalya tarafından işgal edilir ve yine aynı yıl Doğu Rumeli toprakları Bulgaristan tarafından ele geçirilir. Bu süreçte Makedonya'da da terör faaliyetleri başlar. İngiltere, Doğu Anadolu'da yaşayan Ermenilerin, Rusların egemenliğine girmelerini önlemek için, Osmanlı Devleti'nden o bölgede yaşayan Ermenilere yönelik reformlar yapmasını talep eder. Ancak II. Abdülhamit buna yanaşmaz ve bölgedeki Kürt aşiretlerini herhangi bir isyan teşebbüsüne karşı silahlandırır. Bunun üzerine zaten gittikçe güçlenen milliyetçilik akımının etkisiyle Ermeni örgütler harekete geçer. 1887'de Maraş'ta, 1891'de Siirt'te Ermeniler tarafından isyanlar başlatılır. 1895 yılında olayların Osmanlı Devleti'nin tamamına yayılmasından duyulan endişe üzerine Anadolu'daki Ermenilere karşı sıkı tedbirler alınır. 1895 yılının yaz aylarında Anadolu'da gerçekleşen kanlı olaylar üzerine Batı medyası, Osmanlı Devleti ve II. Abdülhamit üzerinde bir linç kampanyası başlatır.

1897 yılının Nisan ayında Yunan ordusu Makedonya halkını isyana teşvik etmek amacıyla Osmanlı sınırlarına saldırınca, Osmanlı Devleti, Yunanistan'a savaş açar. Savaş, Osmanlı Devleti'nin üstünlüğü ile sona erer, ancak Yunanistan'ın talebi üzerine

Batılı devletler araya girer ve 4 Aralık 1897'de Yunanistan ile Osmanlı Devleti, İstanbul'da antlaşma imzalar. Bu antlaşmadan, Osmanlı Devleti, elde ettiği başarıya rağmen bir kâr elde edemez. Nitekim bundan cesaret alan Yunanistan, savaşta aldığı yenilgiye rağmen Osmanlı Devleti'ne karşı isyan hareketlerine son sürat devam eder. 1898 Eylül ayında Hanya'da çıkan karışıklıklar sonucu Osmanlı ordusu ile İngilizler arasında çatışmalar olur. Çıkan çatışmaları bahane eden İngiltere, Osmanlı Devleti'nin adadaki askerlerini geri çekmesini ve adanın İngiltere, Fransa, İtalya ve Rusya'nın ortak yönetimine bırakılmasını ister. Bunun üzerine Osmanlı Devleti, Girit'i boşaltır ve böylece Girit özerkliğini ilan eder.

Halifelik makamından faydalanarak bir İslam Milleti kurmak isteyen II. Abdülhamit, bu konuda başarılı olamaz. Çünkü tüm dünyayı etkisi altına alan milliyetçilik akımının temellendirmediği bir devletin ayakta kalması düşünülemez. II. Abdülhamit, fikirlerini hayata geçirmek için İstanbul'da bir Aşiret Mektebi kurdurur, Arap ve Kürt aşiret boylarının çocuklarını eğitip onlara devletin değişik kademelerinde görev vererek, Türklerle iç içe yaşayacak biçimde yetişmelerini sağlasa da, tüm bu çabalar sonuç vermez.

II. Abdülhamit, İslam dininin yenileşmeye ve modernleşmeye engel olduğunu kabul etmez, ancak Batı medeniyetinin de daha çağdaş olduğu konusunda hemfikirdir. O, Doğu ve Batı'yı sentezlemek ister. Batı'nın ilim ve tekniğini ülkenin ihtiyaçları doğrultusunda almak gerektiğine inanır. Ayrıca, Batı güzel sanatlar ve musiki yönünden de ileri noktadadır. II. Abdülhamit'in kendisi de Batı musikisine hayranlık besler. Aynı zamanda tiyatroya da ilgisi vardır. Sarayda bir tiyatro salonu bile yaptırır. *"Bütün bunlardan, II. Abdülhamit'in Batı medeniyeti unsurlarına bir gümrük getirdiği, pozitif ilimlerle tekniğe ve güzel sanatlara ait unsurların-ülke ihtiyacı ölçüsünde- bu gümrükten geçmesine ve siyasi fikir akımlarının geçmemesine karar verdiği"* (Akyüz, 1995: 36) ortaya çıkar. Öyle ki bu dönemde Osmanlı Devleti içte ve dışta büyük sıkıntılarla uğraşırken, özellikle eğitim alanında önemli adımlar atılır. II. Abdülhamit zamanında açılan okul sayısı oldukça fazladır. İstanbul'daki Galatasaray ve Mülkiye mekteplerine yatılılık sistemi getirilir ve Anadolu'dan İstanbul'a gelen çocuklara bu okullarda eğitim görme fırsatı verilir. 1876'da Fennî Resim ve Mimari Mektebi, 1878'de Mekteb-i Fünûn-ı Maliye ve Mekteb-i Hukuk, 1879'da Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882'de Ticaret Mektebi, 1883'te Lisan Mektebi, 1884'te Hendese-i Mülkiye Mektebi, 1887'de Numune Bağı ve Aşı Ameliyat Mektebi, Mülkiye Baytar Mektebi,

Ameli Ziraat Mektepleri, 1889'da Dilsizler ve Körler Mektebi, Polis Dershanesi, 1892'de Aşiret Mekteb-i Humayunu, Gümrük Darü't-Talimi, Aşı Memurları Mektebi gibi yeni okullar açılır. Açılan okullara bakıldığı zaman, teknik ve mesleki okulların tercih edildiği göze çarpar. II. Abdülhamit'in bu okulları tercih edişinin en önemli nedeni, Batı medeniyetini oluşturan temel düşüncelerin bu gibi okullardan uzak olacağıdır. Batı medeniyetini oluşturan temel düşünceleri enjekte eden eğitim kurumları, II. Abdülhamit'in endişelerini körükler. Çünkü ona göre, bu gibi eğitim kurumları, devletin istikbalini tehlikeye atacak fikirlerin ana merkezidir. II. Abdülhamit her ne kadar bu anlayışla hareket etse de, dönemin aydınları siyasi ve sosyal alanlardaki temel fikirleri benimser ve bunları yaymak için çaba harcar.

Anlaşılıyor ki, özellikle 1880-1900 yılları arasında Osmanlı Devleti, Batılı devletler tarafından hem siyasi hem ekonomik yönden kuşatılmış vaziyettedir. Osmanlı Devleti, bütün saldırılara rağmen gücünü muhafaza etmek için çaba harcar, padişah ve devletin ileri gelen mensupları bazı devletleri yanına çekerek diğerleriyle baş etmeye çalışır, ancak yıkılışa doğru sürüklenmekten kendini kurtaramaz. Her şeye rağmen yenileşme, modernleşme düşüncesini göz ardı etmez ve çeşitli atılımlar gerçekleştirir. Zira Osmanlı Devleti'nin aydın kesimi, Batı medeniyetinin ilim, teknik ve kültürünü almak gerektiğine inanır. Bu nedenle, Batı ile her ne kadar siyasi yönden mücadele halinde olunsa da, onun sosyal kurumlarını almaktan vazgeçmez.

II. Abdülhamit döneminde gelişen yenileşme hareketleri, başta II. Abdülhamit ve etrafındaki yöneticilerin belli ölçüde karşı çıkmalarına karşın, Batı'ya karşı direnç göstermenin de bir yolu olarak görülür. Tanzimat dönemiyle başlayan Batı'ya açılma, II. Abdülhamit dönemine gelinceye kadar mesafe kat etmiştir. II. Abdülhamit'in esas hedefi, milleti kendi benliğinden uzaklaştırmadan, kültürüne, gelenek ve göreneklerine bağlı, Batı'yı anlayarak ilim ve teknolojiyi kullanacak bir neslin yetişmesini sağlamaktır. Onun bu çabası, Tanzimat'tan beri yaşanan kültür düalitesinin sona ermesini sağlamak içindir. Bernard Lewis, II. Abdülhamit'in yenileşme ve modernleşme hareketlerine, belli bir mantık süzgecinden geçirmek ve bu şekilde uygulamak koşulu ile karşı olmadığını şu sözler ifade eder:

> *"Politika bir yana, Abdülhamit idaresinin ilk on yılları, yüzyılın başından beri herhangi bir dönem kadar aktif bir değişme ve reform dönemiydi. Önceki daha ünlü hükümdarlar sırasında başlatılmış veya tasarlanmış pek çok şeyler, bu dönemde*

> *tamamlanmıştır. Bütün Tanzimat hareketinin, hukuk, idare ve eğitim reformlarının, Abdülhamit idaresinin bu ilk yıllarında gerçekleştiğini ve zirvesine yerleştiğini söylemek bir abartma sayılmaz."* (Lewis, 1988: 176-177)

II. Abdülhamit döneminde hukuk, eğitim ve siyasi alanlarda gerçekleştirilen atılımlarla beraber, basın, yayın, ulaşım, haberleşme gibi alanlarda da önemli aşama kaydedilir. Ancak, özellikle basın yayın üzerinde Abdülaziz döneminde başlayan sansür, II. Abdülhamit döneminde etkisini daha da artırır ve basılı olan her şeye uzanır. Yaşanan olumsuzlukların, uygulanan sansürlerin etkisiyle içine kapanan, herhangi bir etkisi olmayan gazeteler ve dergiler, her şeye rağmen daha fazla okuyucuyla buluşarak ve insanları okumaya sevk ederek değişmeye ve modernleşmeye katkıda bulunur.

Genel olarak dönemin tarihi seyrine bakıldığı zaman, Osmanlı Devleti dağılma, parçalanma, çökme tehlikesiyle yüz yüzedir. Batılı Devletler, Osmanlı Devleti'nin yıkılışını hızlandırabilmek için tüm dünya üzerinde yayılan milliyetçilik akımının etkisini kullanarak dini, dili, ırkı farklı olan toplumları kışkırtır ve ayaklandırır. İşte bu yüzden II. Abdülhamit, kendince bazı tedbirler almak durumunda kalır. Osmanlı Devleti'nin birlik ve düzenini sağlayabilmek için basın, yayın ve siyaset hayatını kontrol altında tutmak ister. Bu nedenle gazetelerde, kitaplarda, dergilerde siyasi yayınlara izin verilmez. Şairler ve yazarlar isteseler de toplumsal ve siyasi konulara değinemezler. Dolayısıyla dönemin tarihi seyri, edebi ortama ve Ara Nesil dönemi sanatkârlarının eserlerine de yansır.

1.2. Kavram-Kapsam-Faaliyet Ekseninde "Ara Nesil"

Edebi ve kültürel olayları belli bir tarihten itibaren başlatmak ya da belirli bir tarihte sonlandırmak çok doğru bir şey değildir. Zira belirli beyannamelerle husule gelen edebi hareketlerin mutlaka bir öncesi, dayanmış olduğu bir temeli vardır. Bu yüzden Ara Nesil'in kapsadığı yılları sadece 15-20 yıl olarak değerlendirmek söz konusu olamaz. Örneğin Tanzimat dönemi Türk Edebiyatı'nın öncüleri olarak kabul edilen Ziya Paşa'nın doğum yılı 1825, Şinasi'nin 1826 ve Namık Kemal'in 1840'tır. Bu da gösterir ki, Tanzimat'ın ilk dönem sanatkârları 1825-1840 tarihleri arasında dünyaya gelmiştir. Tanzimat'ın ikinci dönemi olarak adlandırılan dönemin sanatkârları olan Recaizade Mahmut Ekrem 1847'de, Muallim Naci 1850'de, Abdülhak Hamit Tarhan 1852'de ve Samipaşazade Sezai 1860'da doğmuştur. O halde bu dönem *"on, on iki yıl*

arayla düşüncenin ilerlediği, insanın gömlek değiştirdiği bir devirdir" (Tanpınar, 2003: 249). Söz konusu şahsiyetlerin tahsil hayatları, okudukları kitaplar, dergiler, gazeteler, yaşadıkları dönemde gerçekleşen ilmi ve teknolojik ilerlemeler, nesillerin fikir ve duygu dünyalarına tesir eder. Dolayısıyla her nesil, belli zaman aralıklarıyla edebi eserlerini vücuda getirir. XVII. ve XVIII. yüzyılda kendini göstermeye başlayan değişim ve yenileşme hareketleri, Türk Edebiyatı'nda XIX. yüzyılın ikinci yarısında kendini göstermeye başlar. İlk gazete olan ve 1831'de yayın hayatına adım atan Takvim-i Vekayi'den ve Batı Edebiyatı'ndan yapılan tercümelerle beraber önce şiirde değişim başlar. Ardından hikâye, roman, tiyatro gibi türlere de sirayet eder ve okuyucuyla buluşur.

Tanzimat döneminin ilk neslini oluşturan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa *"İslami politik geleneği ve Osmanlı hükümet ilkeleri bağlamında ortaya çıkan merkezi modern kurumların kuramsal açıdan haklı olduğu inancını kapsamlı olarak geliştirmeye çalışmışlardır"* (Karpat, 2006: 38). Bu üç öncü şahsiyet, yeni fikir ve kavramları Türk Edebiyatı'na kazandırmaları, dönemin olaylarını eserlerinde işlemeleri, roman, tiyatro, makale gibi yeni edebi türlerde eser vermeleri bakımından son derece önemli isimlerdir. Ancak Tanzimat'ın ilk nesli olarak adlandırılan bu şahsiyetler, pek çok alanda eski edebiyata bağlı kalmışlardır.

Tanzimat döneminin ikinci neslinin öncüleri olan Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan, Tanzimat'ın ilk neslinden devraldıkları yenileşme hareketlerini devam ettirmişler ve Türk Edebiyatı'nda aslî değişimleri başlatmışlardır. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'den oluşan Tanzimat'ın ilk nesli, edebiyatı, siyasi ve sosyal ihtiyaçların anlatılması için bir araç olarak görmüşlerdir. Ancak, Tanzimat'ın ikinci nesli için durum böyle değildir. *"Güzellik amacı dışında, fikirler, ahlak telkini veya öğretme amacı şiirde aranmaz"* (Enginün, 2012: 490). Yani edebi bir eserde fikirler bulunabilir, ancak edebi eser, bir savunma mekanizması olarak kullanılmaz.

Recaizade Mahmut Ekrem'in Nağme-i Seher adlı eseri 1871'de, Yadigâr-ı Şebab 1873'te, Talim-i Edebiyat 1879'da, Zemzeme I 1883'te, Zemzeme II 1884'te, Zemzeme III 1885'te, Takdir-i Elhan 1886'da, Tefekkür 1888'de, Pejmürde 1895'te, Takrizat ise 1898'de yayınlanır. Abdülhak Hamit Tarhan'ın Sahra adlı eseri 1879'da, Makber ve Ölü 1885'te, Hacle, Bunlar Odur, Divaneliklerim Yahut Belde, Bir Sefilenin Hasbihali 1886'da yayınlanır. Adı geçen eserlere bakıldığı zaman, bunların 1871-1898 yılları arasında yayınlandığı görülür ki, ele almaya çalışılacak olan Ara Nesil Dönemi

de yaklaşık olarak 1880-1900 yılları arasını kapsar. Bu noktada Ara Nesil'i kendinden önceki ya da aynı dönemde etkileri devam eden nesilden ayrı düşünmek imkânsızdır. Zira zincirin halkaları gibi hepsi birbirine bağlıdır. Ara Nesil'i de bu nesiller, şahsiyetler etkilemiş ve oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Ara Nesil'den Tanzimat dönemi ikinci nesli ve Servet-i Fünun arasında kalan ve edebi faaliyetlerini 1880'li yılllardan 1900'lü yıllara kadar devam ettiren bir topluluk şeklinde bahsedilir. Özellikle 1860 yılından sonra dünyaya gelen sanatkârlar *"zamanla kendilerine münhasır bir sanat anlayışına, zevkine ve duyuşuna sahip olarak uzun müddet edebiyat hayatımızda eserleriyle varlıklarını devam ettirir"* (Karagülle, 2004: 5). İşte bu dönem arka planda kalmış sanatkârlardan teşekkül etmiş olan edebi topluluk Ara Nesil'dir.

"Ara Nesil" kavramı ilk defa olarak Mehmet Kaplan tarafından dile getirilir. Servet-i Fünun dönemine kadar olan dönemleri 1-Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın temsil ettikleri politik ve sosyal fikirler devri, 2-Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem'in ifade ettikleri romantik büyük ihtiras ve ıztıraplar devri, 3-Küçük ve günlük hassasiyetler devri olmak üzere üçe ayırır ve Ara Nesil için şunları söyler:

> *"Çok defa yapıldığı gibi, Servet-i Fünun edebiyatını, Hamit ve Recaizade Ekrem'den hemen sonra başlatıvermek bir hatadır. Bu iki şahsiyetin en önemli eserlerini vermiş bulundukları 1873-1877 yılından itibaren, Servet-i Fünun zümresinin toplandığı 1895 yılına kadar, arada yirmi seneye yakın bir zaman uzanır ki, II. Abdülhamid istibdadının ilk evresine rastlamakla beraber, edebi faaliyet bakımından bütün bütün de boş geçmez; aksine, bizim Ara Nesil dediğimiz 25-30 kişilik yazarlar grubunun, gerek duyuş tarzı, gerek üslup sahasında adeta edebiyatımızın çehresini değiştirecek faaliyetlerine sahne olur."* (Kaplan, 2015: 25)

Mehmet Kaplan, Ara Nesil sanatkârları arasında Nabizade Nazım, Mehmet Ziver, Fazlı Necip, Mehmet Celal ve Mustafa Reşit isimlerini saymış ve bu şahsiyetlerin Ara Nesil'in önde gelen isimleri olduğunu belirtmiştir. Türk Edebiyatı tarihinde bu dönemi ilk defa dile getiren ve dikkatleri bu dönemin üzerine çeken Mehmet Kaplan'dan sonra başka araştırmacılar tarafından da çeşitli incelemeler yapılmış ve Ara

Nesil kavramı, kapsamı, Ara Nesil'in kimlerden oluştuğu ve edebi faaliyetleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu dönem üzerine çalışma yapmış olanlardan birisi Birol Emil'dir. *"Edebiyatımızda hassasiyet ve üslup değişmesi bakımından mühim rol oynayan Ara Nesil, Tanzimat edebiyatının ikinci devresinden Servet-i Fünun'a kadar bir köprü teşkil eden yirmi beş, otuz kişilik bir şair ve yazarlar zümresi"* (Emil, 1979: 18-19) olarak tanımladığı Ara Nesil'i, 1877-1895 yılları arasına oturtur. Bu doğrultuda, Mehmet Kaplan'ın görüşlerini devam ettirdiği görülmektedir.

Necati Birinci ise Ara Nesil'den *"yenileşme devri Türk edebiyatı tarihi içinde Tanzimat'ın ikinci nesli ile Servet-i Fünun topluluğu arasında yer alan ve edebiyatımızda şiir, hikâye, roman, tenkit, deneme ve tercüme sahasında, yenileşme ve değişme adına önemli bir merhale"* (Birinci, 1987: V) şeklinde bahseder ve Ara Nesil'i 1880-1896 yılları arasında değerlendirerek *"edebi gelişme ve değişmeyi, Hamid, Ekrem ve Naci'nin getirdiği noktadan alıp, Servet-i Fünun devresinde idrak edilen olgunluğun eşiğine"* (Birinci, 1987: 1) getirdiğini belirterek, Ara Nesil dönemi sanatçılarının pek çok türde eserler verdiğine ve bu dönemdeki edebi faaliyetlerin bir basamak görevi gördüğüne dikkat çeker. Hatta Ara Nesil döneminde şiir türünde görülen gelişmeleri de *"(...) Tanzimat sonrası Türk şiirinde, muhteva ve üslup bakımından bir arayış devresi"* (Birinci, 1988: 54) olarak ifade eder.

Fatih Andı ise "aktarıcı nesil" olarak tanımladığı ve edebi faaliyetlerini 1880-1896 yılları arasına oturttuğu Ara Nesil'in önemli temsilcileri arasında Nabizade Nazım, Beşir Fuad, Selanikli Fazlı Necib, Mustafa Reşid, Andelib Faik Esad, Menemenlizade Mehmet Tahir, Tepedenlizade Kamil, Müstecabizade İsmet, Fatma Aliye Hanım, İbnü'r-rifat Samih, Tevfik Lâmih, Receb Vahyi, Halil Edib, Ahmed Rasim, Nigar Hanım ve Faik Reşad isimlerini sayar ve Ara Nesil hakkında şunları söyler:

"(...) çoğunluğu edebiyat tarihimiz içerisinde birinci sınıf bir mevki işgal edememiş, hep ikinci planda kalmış, fakat buna rağmen edebiyatımıza, Batı'dan yaptıkları tercümeler vasıtasıyla yeni temlerin, şekillerin, tercümelerin taşıdığı yeni ifade ve kavramların girmesinde öncülük etmiş, kendilerinden evvelki birtakım edebi yeniliklerin yerleşerek kabul görmesinde mühim bir fonksiyon icra eylemiş yaklaşık 25-30 kişilik bir edebiyatçı kadrosunu oluşturur." (Andı, 1995: VI) Bu görüşler doğrultusunda Fatih Andı'nın da Mehmet Kaplan ekseninde hareket ettiği görülmektedir.

Mahmut Babacan, Ara Nesilde Tenkid isimli doktora tezi çalışmasında Ara Nesil'in edebi faaliyetlerini 1885-1896 yılları arasında icra ettiğini belirterek, dönemin edebi şahsiyetlerini: *"Abdülgani Senî, Abdulhalim Memduh, Abdülkerim Hadi, Abdülkerim Sabit, Abdürrahim Rüşdü, Ahmed İhsan, Ahmed Vefa, Alaybeyzade Naci, Ali Ferruh (İbnü'r-reşad), Ali Kemal, Ali Nihad, Ali Suad, Andelib (Mehmed Faik Esad), Avanzade Mehmed Süleyman, Cerrahizade Ali Sacid, E(lif) Nazım Bey, Faik Hilmi, Fehmi Efendi, Ferâizcizade Osman Faiz, H. Kemal, Halid Safa, Hasan Tahsin, Hocazade E(lif) Cevdet, Hüseyin Avni, Hâzım, İbn-i Fikri Lütfi, İbnü'r-Rifat Samih, İsmail Hakkı, M. Nâşid, Mahmud Sâdık, Mehmed Abdurrahman, Mehmed Ata, Mehmed Celal, Mehmed Münci, Mehmed Refet, Mehmed Rifat, Mehmed Salahi, Mehmed Ziver, Menemenlizade M. Tahir, Mustafa Reşid, Münci Fikri, Müstecâbizade İsmet, Nabizade Nazım, Nureddin Ferruh, Nüzhet Fikri, Osman Fahri, Receb Vahyi, Reşad Bey, Rusuhi, Sabit Necmi, Selanikli Fazlı Necib, Selanikli Tevfik, Süleyman Subhi, Takızade Ziyaeddin, Talib Faik, Tepedenlizade Kamil, Vecihi, Zaimzade Hasan Fehmi"* (Babacan, 1993: V-VI) şeklinde sıralar ve 25-30 kişiden teşekkül ettiği söylenen Ara Nesil'i 59 kişiye yükseltir. Bu durumun, söz konusu doktora tez çalışmasının tenkit türünü ele almasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak şurası da bir gerçektir ki, bu durum bir anlamda *"bu nesli oluşturan şahıs kadrosunun bilinenden çok daha geniş olduğunu"* (Özarslan, 1996: 193) kanıtlamaktadır.

Hasan Akay da Mehmet Kaplan'ın yolunda gitmiştir. Onun ifadesine göre günlük, alelâlde, realist veya küçük hassasiyetler devri olarak tanımlanan Ara Nesil *"sakin gündelik hislerin, dünyevi hayata bağlı düşüncelerin terennüm edilmeye başlanması; 1873-1877 yıllarının küçük hassasiyetlerine, fakr u zaruret içinde hisleri de hayalleri gibi incelenen âşık ve veremli ruhların ezik görünümlerine ve nihayet 1885-1895 yılları arasında romantiklerden yapılmış tercümelerle beslenen"* (Akay, 1998: 509) bir dönem olup, saydığı özelliklerle Ara Nesil'in karakteristiğini de ortaya koymuştur.

Bakıldığı zaman, Mehmet Kaplan'ın Ara Nesil kavramı üzerindeki görüş ve düşüncelerini hemen hemen bütün araştırmacılar benimsemiş ve kullanmışlardır. Orhan Okay ise Türk Edebiyatı'ndaki modernleşme hareketlerinin siyasi ve kültürel olaylardan ayrı değerlendirilemeyeceğini savunmuştur. Prof.Dr. Orhan Okay, Tanzimat'ın birinci nesli, Tanzimat'ın ikinci nesli, Ara Nesil gibi adlandırmaların Türk Edebiyatı açısından bir sunilik yarattığına inanır. O, böyle adlandırmaların yerine *"Servet-i Fünun*

edebiyatını da dâhil etmek suretiyle, birleştirilerek "Abdülhamid Devri Edebiyatı" diye adlandırmanın ve bu devreyi birbirinin devamı iki edebiyat mektebi" (Okay, 1990: 10-11) olarak değerlendirmenin doğru olacağı kanaatini taşımaktadır. Fakat Ara Nesil kavramını ve olgusunu reddetmeyen Orhan Okay, günümüze gelindiğinde Ara Nesil için Mehmet Kaplan'ın görüşlerini tekrarlar ve buna ek olarak *"genellikle benimsenmiş olan 1885-1896 yılları arasında şiir, hikâye, roman ve teori alanında eser vermiş bazı isimler de bu nesil içinde düşünülürse ihmal edilmemesi gereken sayıda bir 'münferit yazarlar' listesi"* (Okay, 2016: 137) ile karşılaşıldığını ifade eder.

Bu dönemde Batı tarzı eğitim sisteminin benimsendiği kurumlarda eğitilen sanatkârlar, Tanzimat'ın birinci neslinde başlayan ve Tanzimat'ın ikinci neslinde artarak devam eden yeni edebiyat anlayışını benimsemişler ve bunu gittikçe geliştirmişlerdir. Tanzimat'ın ilk neslinde Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa; Tanzimat'ın ikinci neslinde Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Samipaşazade Sezai ve Muallim Naci tarafından yürütülen yeni edebiyat anlayışı, Ara Nesil ile beraber geniş bir sanatkâr kesim tarafından yürütülmüş olup, bu sanatçılar *"büyük bir edebî kavşağın ortasında vücud bulmuştur"* (Kolcu, 2018: 39) ve son derece geniş bir açılım kazanmıştır.

Görüldüğü üzere, Ara Nesil'in tarihi çerçevesi ve Ara Nesil'e mensup edebi şahsiyetlerin kimler olduğu konusunda bir belirsizlik hüküm sürmektedir. Ara Nesil'in tarihi sınırları konusunda kimi araştırmacılar 9 yıllık bir süre çizerken, kimi araştırmacılar bu süreyi 16 yıla kadar çıkarmaktadır. Yine aynı şekilde dönemin edebi şahsiyetleri hususunda da kimi araştırmacılar 25-30 kişiden oluştuğunu söylerken kimi araştırmacılar 59 kişinin ismini vermiştir. Bu durum, Ara Nesil'in tarihinin ve temsilcilerinin belirlenmesini zor kılmıştır. Bunun en önemli nedeni, Ara Nesil sanatkârlarının muayyen bir yayın çıkarmamalarından ve edebi anlayış çizgisinde toplanmamalarından ileri gelir. *"Hatta ortak bir beyannameye sahip olmayan bu sanatkârların ortaya koydukları eserlere bakarak belirli prensipler çıkarmak da güç görünmektedir"* (Gariper, 2007: 109). Çünkü Ara Nesil, farklı edebi anlayışları benimsemiş ve farklı kulvarlara yönelmiş yazar ve şairleri bünyesinde barındırmaktadır.

Tanzimat'ın birinci ve ikinci nesli, edebi faaliyetlerini daha çok gazete aracılığıyla icra ediyordu. Ancak sansür döneminin etkisiyle Ara Nesil'de gazetecilik yerini dergiciliğe bırakır. *"Gazeteden dergiciliğe geçiş, Tanzimat'ın ilk dönemlerindeki halka yönelik sade dil tasavvurlarından vazgeçilmesine ve topluma kapalı daha öznel*

bir dil anlayışının doğmasına neden olacaktı" (Korkmaz, 2007: 127). Böylece dönemin sanatkârlarının edebi faaliyetlerini icra ettikleri vasıtalar değişmiştir. Bu da edebi eserlerin muhtevasına etki etmiş, toplumsal mesaj verme düşüncesi yerini bireysel duyarlılıklara bırakmıştır. Mehmet Kaplan'ın Ara Nesil için "günlük, küçük hassasiyetler devri" nitelemesinin de bundan ileri geldiği düşünülebilir. Ara Nesil döneminde elliden fazla dergi yayın hayatına atılır. Bu dergilerin yarıdan fazlası edebiyat ile ilgilidir. Bu dergiler Âfâk, Âsâr, Berk, Envâr-ı Zekâ, Fevâid, Gayret, Gülşen, Güneş, Hâver, Hazine-i Evrâk, Hazine-i Fünûn, Hizmet, Maarif, Malûmât, Manzara, Mekteb, Mir'at-ı Âlem, Mirsad, Muhit, Musavver Cihan, Mürüvvet, Nilüfer, Resimli Gazete, Şule-i Maarif, Terakki, Umran olup, bunların pek çoğunun ortak paydası, yayın sürelerinin birkaç yılı geçmemesidir. Bu dergilerin dışında Hanımlara Mahsus Gazete, İkdâm, Mizân, Saadet, Sabah, Tercümân-ı Hakikat gazeteleri de dönemin yayın organlarıdır.

Türk Edebiyatı için Ara Nesil, romantizmle realizmin bir arada bulunduğu, romantizmden realizme kayma gayretlerinin vücut bulduğu bir dönem olarak karşımıza çıkar. Hatta bu nesil mensuplarının konuyla ilgili farklı görüş ve düşünceleri benimsediği görülmüştür. Çünkü Ara Nesil sanatkârlarının önemli bir bölümü, 1860 yılından sonra açılan okullara gitmişler, bu okullarda başta Fransızca olmak üzere pek çok yabancı dili öğrenmişler ve yine başta Fransız Edebiyatı olmak üzere diğer Batı edebiyatlarını yakından tanımışlardır. Pek çok eser Türkçe'ye çevrilmiş ve tercüme faaliyetleri son derece hız kazanmıştır. 1880'li yıllara gelindiğinde, Ara Nesil döneminde natüralizm konusu yer edinmeye başlamış ve konu etrafında tartışmalar yaşanmıştır. *"Menemenlizâde Mehmet Tahir'in romantizm, Beşir Fuad'ın da natüralizmden yana tavır aldıkları bu kalem münâkaşaları, bizde edebi akımların tanınmasına ve yerleşmesine zemin hazırlayan ilk adımlardır"* (Özarslan, 1996: 197). Recaizade Mahmut Ekrem'in etkisiyle şiirlerini yazan ve romantizm akımını benimseyen Menemenlizade Mehmet Tahir, bu konudaki fikirlerini, kendisine bir şiirini incelemesi için gönderen arkadaşına cevap niteliğinde yazdığı *"Mektub Yolunda Birisine Hitâben Yazılmış Bir Makaledir"* isimli yazısında şu sözlerle ifade eder:

> *"Şiir, senin zannettiğin gibi, mukaffa, mevzun iki söz söyleyebilmekten ibaret değilmiş; belki bir söze şiir diyebilmek için vezninden, kafiyesinden ziyade manasının bir melek gibi hafif hafif tebessümlerle ruhu okşayacak, nesim-i seherin ağaç*

> *yapraklarına verdiği ihtizazlar gibi vicdanda latif latif tesirler hâsıl edecek surette olmasına bakılırmış."* (Güneş, nr.6, "Mektub Yolunda Birisine Hitâben Yazılmış Bir Makaledir", s. 254)

Nabizâde Nâzım ise yönünü realizme-natüralizme çevirmiştir. Yazar konuyla ilgili düşüncelerini *"Karabibik"* isimli hikâyesinin "Kariîme" başlıklı önsözünde şu sözlerle ifade eder:

> *"Hakîkiyyûn mesleğinde yazılmış roman mütâlaa etmemişseniz işte size bir tane ben takdim edeyim. Emil Zola gibi, Alfons Daudet gibi realistlerin yani hakîkiyyunun romanları hep fuhşiyyât ile mâlidir, zannında bulunanlar, şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım. (...) Bu gibi romancıların maksatları vukuât-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tetkik ve hikâye etmektir. Bunlar, bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kâbil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnâd edip işi hadd-i tabiisinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havâssı insana isnâd eylememek isterler.*" (Nabizâde Nâzım, 1961: 63)

Realist-natüralist duyuş ve düşünüş tarzını benimseyen Nabizâde Nâzım, natüralizmin önde gelen yazarlarından Emile Zola ve Alphonse Daudet'in eserlerinin ve diğer natüralist eserlerin içeriğinin fuhuştan ibaret olmadığını, yalnızca ahlaksızlıkları anlatmadığını söyler ve kendi hikâyesi ile bu yanlışı silmeye çalıştığını belirtir. Realist ve natüralist yazarlar, kendi duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıtmazlar. Roman kahramanlarını kendi hallerine bırakırlar ve kahramanlara herhangi bir müdahalede bulunmazlar. Olaylar, doğal seyri içinde verilmeye çalışılır.

Devrin belirgin bir özelliği olan farklı sanat anlayışları ve yönelişleri, Ara Nesil mensubu olan sanatkârlar ekseninde sıkça karşımıza çıkar. Bundan dolayı, Ara Nesil sanatkârlarının herhangi bir edebi toplulukta görülen belli temayüllere göre eserlerini husule getirdiğini düşünmek doğru değildir. Elbette Ara Nesil mensuplarının ortak noktaları vardır, ancak ayrılan yönleri de mevcuttur. Bu durum, *"aynı zaman şeridi içerisinde, bir cemiyette ortaya çıkan farklı edebi hareketlerin teşekkül sebeplerini, o cemiyette yaşayan tiplerle izah etmek mümkündür"* (Aktaş, 1980: 71) anlayışından hareketle açıklanabilir. Bu sebeple Ara Nesil döneminde de kendi içinde üç farklı

yöneliş söz konusudur. Bahsi geçen bu yönelişlerin sınırları kesin olmamakla beraber, birinden diğerine geçiş rahatlıkla söz konusu olabilir.

1.2.1. Divan Edebiyatı'nı Devam Ettirme Gayretinde Olanlar

Bu grup içerisinde yer alan Ara Nesil sanatkârlarının edebi faaliyetleri Divan Edebiyatı'nı devam ettirme gayretlerinin bir çabası olarak ortaya çıkar. *"Bir bakıma bunların muhatabı, geniş manâsıyla Tanzimat'tan evvelki hayat tarzını sürdürmek için gayret sarf edenlerdir. Giyinişleri, insani münasebetleri, hatta kâinata bakışları o zevkin devamıdır. Ancak hareket ve heyecan kabiliyetini kaybetmiş olan bu zevki devam ettirmeye çalışanlarda bariz şekilde, bir dağınıklık, bir derbederlik görülür"* (Aktaş, 1980: 71-72). Bunun en önemli nedeni, Osmanlı Devleti'nde yaşanan olumsuz gelişmelerin toplumsal hayata da aksetmesi ve Divan Edebiyatı'nın eski hükmünün kalmamasıdır. Divan Edebiyatı'nı devam ettirme gayretinde olanlar arasında Faik Esat, Ali Ruhi, Mehmed Ziver, Şeyh Vasfi, Elhac İbrahim Efendi, Ali Muzaffer, İsmail Paşazade Kör Hakkı, Hoca Hayret Efendi, Remzi Baba, Mehmed Salahi, Muallim Feyzi sayılabilir.

Yüzyıllar boyu hüküm sürmüş Divan Edebiyatı'nın yerleşmiş olan zevk ve alışkanlıklarıyla yenileşmenin karşısında duran şair ve yazarların neredeyse tamamının hayata bakış açıları da eski bir benzeri şeklinde devam etmiştir. Kıyafetleri perişan haldedir. Surlar içerisindeki meyhanelerde şiir yazarak vakit geçirirler. Aslında bu sanatkârlar, Divan Edebiyatı'nın husule getirdiği zevk ve anlayışın baskın temsilcileri değillerdir. Bunlar, yazdıkları tenkit yazıları ile dikkat çekerler. Bu grupta yer alan şair ve yazarların bazıları koşulsuz eskiyi benimsese de, eskiyi inkâr etmeden eski ile yeni arasında organik bir bağ oluşturmaya gayret eden Muallim Naci'nin etrafında toplanmış ve onu eskinin güçlü bir temsilcisi konumuna getirmek istemişlerdir.

Muallim Naci, Arap ve Fars edebiyatları hakkındaki görüş ve düşüncelerini izah ettiği bir yazısında şunları söyler:

> *"Üdeba-yı Arap ve Acem'in nefais-i âsârını nesren ve nazmen tercümeye muktedir olan ediplerimiz, bu yolda tezyin-i sehâyif etmekte devam buyursalar edebiyatımıza hakikaten hizmet ve edebiyat-ı sahihayı münhasıran âsâr-ı Garbiye'de aramakta olan bazı erbâb-ı şebâbın bir dereceye kadar olsun tashih-i efkârına himmet etmiş olurlardı.*

> *Arap ve Acem âsârında öyle nefis şeyler vardır ki, tercüme olunup da, Garp üdebasından birine isnâd ile meydana konulacak olsa genç beylerimizin de mazhar-ı takdir-i fevkalâdesi olacağından şüphe edilmez."* (Tercüman-ı Hakikat, nr. 1571)

Muallim Naci, bu ifadelerinde, yeni taraftarı sanatkârların, kusursuz bir edebiyat oluşturma adına yüzlerini tamamen Batı Edebiyatı'na döndüklerini, hâlbuki Arap ve Fars Edebiyatlarına da bakılması ve bu edebiyatlardan yararlanılması gerektiğini belirtir. Yenilik adı altında Batı'da olan her şeyi almak ona göre yanlıştır. Bu fikir ve düşünceler, *"Muallim Naci'nin edebi düşünce bakımından, mutavassıtîn grupta mütalaa edilebilecek olan insanların hislerine, kanaatlerine tercüman olduğunu düşündürmektedir"* (Aktaş, 1980: 78). Divan Edebiyatı'nın etkisini tamamen kaybetmediği bu dönemde yeni yetişen şair ve yazarlar, klasik zevkle kaleme alınmış eserler oluşturarak edebiyat dünyasının kapısını aralamışlardır. Hatta Servet-i Fünûn topluluğunun iki önemli temsilcisi olan Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret için de durum böyle olmuştur. Cenap Şahabettin, Hazine-i Fünûn ve Mektep dergilerinde Şeyh Vasfî'ye nazireler yazar. Tevfik Fikret ise Muallim Naci, Muallim Feyzi gibi yazarların etkisiyle gazeller kaleme alır, Şeyh Vasfî'ye, Muallim Naci'ye nazireler yazar.

1.2.2. Eski ile Yeni Arasında Bulunanlar (Mutasavvıtîn)

Malumat Mecmuası, Servet Gazetesi, Terakkî, Musavver Fenn ü Edeb, İrtikâ, Hanımlara Mahsus Gazete, Tercüman-ı Hakikat gibi gazetelerde edebi faaliyetlerini icra eden bu grup sanatkârları, Tanzimat dönemi ikinci nesli gibi Batı edebiyatlarıyla etkileşime açık olmakla beraber, Muallim Naci'nin başını çektiği klasik zevki devam ettirme anlayışına da yakındırlar. Bu nedenle klasik edebiyatın dil ve üslup özelliklerini önemli ölçüde sürdürürler. Ancak Batı edebiyatlarının etkisi de oldukça açık şekilde görülür. Bu açıdan, bu grup içerisinde yer alan sanatkârların amacı, eski ile yeniyi harmanlayarak eskiyi kendi içinde yeni bir anlayışla sunmaktır. Yenileşme konusunda aşırılığa gitmeden, ılımlı bir yol izlenmesi gerektiğini savunurlar. Ahmed Râsim, Recep Vahyi, Ali Kemal, Halil Edib, Ali Sedat, Halit Eyub, Mehmed Celâl, Müstecabizâde İsmet gibi sanatkârlar, bu grup içine dâhil edilebilir.

Eski ile Yeni arasında bulunanlar, bir diğer adıyla Mutasavvıtîn *"1880 ile 1900 yılları arasında edebi faaliyette bulunan edip ve şairlerimizden eskiciler ve Batıcılar*

arasında kalan gruba verilen isimdir" (Uç, 2006: 407). Bu grupta yer alan sanatkârlar, Mutasavvıtîn ismini kendileri bulmamışlardır ve bu isimden de memnun değillerdir. Nitekim bu memnuniyetsizliği Malumat dergisinin Edebiyat bölümünde "İcmâl-i Edebî" başlıklı yazıda şu sözlerle ifade ederler:

> *"(...) Âsâr-ı kadîmemiz âsâr-ı İraniye'yi taklit mahsulü, âsâr-ı cedidemiz efkâr-ı garbiyenin kisve-i lisân-ı Osmani'de mütecelli bir semere-i gayr-i makbulü olduğu cihetle fikr-i acizanemizce bu yolda devam ile terakkiyat-ı matlubenin istishali muhal olduğunu ve asıl bizce terakki hiçbir milletin mahsulat-ı edebiyesini taklit etmeyerek tabiat-ı lisana göre bir edeb-i milli vücuda getirmekle mümkün olacağını evvel ve ahir serd ve beyan etmiştik. Bu mülahaza-i halisânemizden münfail olan bazı müfritin cevaben yazdıkları makal-ı mufassalada hülûsumuzun mükâfatı olmak üzere arafnişinân gibi bir paye-i tavassut vermişler ve kendileri doğruca cennet-i âlâya terakkiye şerefyâb-ı duhul olduklarını herkesi dahi tuttukları yolu takibe davet etmişlerdir."* ("İcmâl-i Edebi", Malûmât, Nr. 145, s. 498)

Yukarıdaki parçadan hareketle Mutavassıtîn, Türk Edebiyatı'nın milli bir hüviyete bürünebilmesi için öncelikle taklitten kurtulmamız gerektiğinin altını çizer. Bu anlamda Mutasavvıtîn *"milli bir edebiyat fikrini Ömer Seyfettin ve arkadaşlarından önce savunur"* (Uç, 2006: 408) ve milli bir edebiyat oluşturma hususunda ilk adımı atmış olur. Mutasavvıtîn, yönünü tamamen Batı Edebiyatı'na dönmüş olanlarla Divan Edebiyatı'nı devam ettirme niyetinde olanların arasında kalmaktadır. Cennet ile cehennem arasında olduğu kabul edilen yere, "araf" ismi verilir. İşte bu grup içerisinde yer alan sanatkârlar da, Mutasavvıtîn isminin bu nitelikte olduğunu söyler. Grup üyeleri kendilerine böyle bir isim vermediğini, Mutasavvıtîn isminin başkaları tarafından verildiğini söyler. Saf bir dille yazmak için çeşitli yarışmalar düzenleyen bu grup sanatkârları, Türkçe'nin bağımsız bir dil olduğu düşüncesinde birleşirler. Bu yüzden, azami ölçüdeki tasfiye hareketine karşıdırlar. Bu grup içerisinde değerlendirilen Ahmed Râsim, divân edebiyatını devam ettirmek isteyenler ve yüzünü tamamen Batı Edebiyatı'na dönen sanatkârları şöyle bir mukayeseye tabii tutar:

"Biri şarkın kullanıla kullanıla, ba-husûs bizim illerde geze geze adeta fersûdeleşmiş mezâmin-i mensucasından yama yama üstüne dikili bir libâs örtünerek buna bir hilât-ı fahîre süsü vermeye çalıştığı halde diğeri değil sarık sarmak, püskülünü bile kaldırdığı serpuş-ı milliyi benimsememekte sırtına (bonjur), (frak), (redingot) giyerek o zamanın hikâyât-ı marûfesinden olduğu üzere dilde pardon, elde baston kar gibi kolalı gömleğinin boynunda murassa altın iğne takılı (plastron) kravatı, ütülü paçası, dar pantolonu, burnu sivri lostrin iskarpini ile adeta tebdil-i tebaiyet eylemiş gibi gezinmekte idi."
(Ahmed Râsim, 1924: 166-167)

Ahmed Râsim yukarıdaki ifadelerinde, Divân Edebiyatı'nı sürdürmek isteyenler, yani muhafazakârlar ile yönünü Batı Edebiyatı'na dönenler, yani yenilikçilerin hayat tarzlarından bahseder. Bu hayat tarzları, bu sanatkârların edebi faaliyetlerine de sirayet eder. Doğu ve Batı Edebiyatları'nın sentezinden ortaya çıkan müstakbel bir edebiyatın işinin kolay olmayacağını düşünen Ahmed Râsim, milli bir edebiyat oluşturma konusunda yapılması gerekenleri şöyle sıralar:

"1-Fikr-i intihâlin ebediyen zihinlerden ihrâcı.

2-Avrupa edebiyatını bu derece-i müterakiyeye isâl eden müessirât-ı hâriciye ve zâtiyenin tetebbu ve tedkiki ile hüviyet ve mâneviyetini anladıktan sonra onlar gibi düşünüp Türk gibi yazmalı. Yani ihtisâsât ve tasvirât bütün bir Türk ihtisâsât ve tasvirâtı olmalı.

3-Mâdem ki Şark ve Garp'in ittihadından mütehassıl bir edebiyata mâlik olacağız. Şark edebiyatına da vukuf-ı tam hâsıl ederek şimdi bizim vukuf ve irfânımız gibi insanı mutavassıtîn gürûhuna sokacak hâl-i müstereddidâneyi izâle etmeli. Hiç olmazsa Türklük hissiyâtını benimsemeli.

4-Hissiyât-ı âliyeyi yalnız kendimiz için yazıp okumak tarikini iltizâm etmeyerek milletin muhtaç olduğu mâlûmât-ı umûmiyeyi yazılarımızla tamîm ederek ve bunun için dahi ulûm ve fünûn-ı edebiyeye ve ahvâl-i hissiye-i millete ve şerâit-i ictimâiyemizle

âdât ve ahlâk-ı ümmete ıttılâ hâsıl eylemeliyiz. Tâ ki kalem dediğimiz nâşir-i irfân bizden memul ettiği feyzi alsın.

5-Bizim terâkib-i cedide ihtirâıyla cebr-i tabiat değil, tebdil-i fikr ü meşreb ettiğimizi gösteren reh-i nâ-refteye sapılmadan evvel düşünmek denilen hâlet-i dimâğiyeye cereyân-ı tâm vererek temin-i terakki edecek makâsıd-ı âliye-i edebiyeye doğru akıp gitmeyi öğrenmeliyiz.

6-Bir yerde ulûm ve fünûn terakki edemeyince, edebiyatın terâkki ettiği görülmediği bedihiyât-ı tarihiyeden olduğunu ve bizde ise terakki etti denilen edebiyatın Frenk, Acem, Garp, Latin, Yunan vesaireden dökülüp gelen enkazdan yapılma derme çatma bir şey bulunduğunu tarafeyn teslim eylediği cihetle evvelâ kendimiz bir tarik-i mesâi keşfe derk o yolda çalışmalıyız. Bu türlü çalışamazsak efkâr-ı sâire hammalı oluruz. O zaman hissiyât-ı edebiye nâmına Yeni Cami arzuhâlcileri gibi daima bir başkasının efkâr ve mülâhazâtını yazmak tehlikesine uğrarız. Onun için bu noktayı nazar-ı dikkat önünde bulundurmalıyız.

7-Mukaddeme-i âsâr-ı deha şimdiden sizin ve bizim taht-ı itirâfımızda bulunan Frenk mukallidliği ile beraber muhtelifât-ı kudemâdan olan Arap ve Acem taraftarlığını kimde görür isek derhâl muahezât-ı şedide ile onu ortadan izâleye bezl-i makderet eylemeliyiz. Ta ki, kıvâm-ı hissiyât- milliyeye bu yüzden bir halel gelmesin. Yani taklide tabi nazarla bakmaktan vazgeçerek efkâr-ı sâlime-i mevcûdâneye kuvvet vermeliyiz.

8-Üstâd-ı sâhibi kemâlin tehzîb ve ıslâh-ı lisân hakkındaki mütaleâtına bir vüsat-ı makule vererek dilimizi düzeltmeye ve imlamızı imlaya getirmeye çabalamalıyız. Yoksa sizin, bizim şiir dediğimiz leyâl-i telâkkî, vedâ, tahattur, bilmem nere tahassüsâtı, sabaha karşı, zekâ, dehâ gibi söylenmelerle tesis-i edeb edemeyiz. Fünûn-ı edebiyenin her şubesinde mütehassıs yetiştirmeye gayret etmeliyiz." (Ahmed Râsim, 1924: 67-70)

Ahmed Râsim, sıraladığı bu maddelerle Mutavassıtîn grubun edebiyata dair görüş ve düşüncelerini, hayata geçirmek istedikleri edebi faaliyetleri aktarır. Ona göre

çalıntı fikirler tamamen terk edilmelidir. Ahmed Râsim, Batı Edebiyatı'ndan yararlanmaya kesinlikle karşı değildir. Ancak bunu gerçekleştirirken Batı Edebiyatı'nı husule getiren ve onun gelişimini sağlayan etmenler iyi analiz edilmeli; Batı aydınları gibi düşünmeli ama bir Türk aydını gibi yazılmalıdır. Onun şiddetle karşı çıktığı şey, fikir hırsızlığı ve taklittir. Edebi eserde Türklük duygusunun işlenmesinin gerektiğini savunur. Edebi bir eser vücuda getiren sanatkârın milletten kopuk olmaması gerektiğini, milletin duygusunu, ahlâkını ve genel vaziyetini bilmesi gerektiğini anlatır. Sadece Batı Edebiyatı'nı değil, Arap ve Acem Edebiyatlarının da olduğu gibi alınmasına karşı çıkan sanatkâr, kendimize has fikirler ortaya koymanın gerekliliğini savunur. Tüm bu görüş ve düşüncelerden ortaya çıkan sonuca göre, Mutasavvıtîn grubu gelişme ve ilerlemeye kesinlikle karşı değildir. Ancak intihâl ve taklit, Türk Edebiyatı'na bir katkı sağlamaz ve gereken ilerlemeyi gerçekleştirmez. Mutasavvıtîn, Batılı devletlerde olduğu gibi, kendi sorunlarımızın ele alıp değerlendirilmesini, ilmin ve fennin verdiği olanaklar doğrultusunda çalışmalar yapılmasını, Türklük bilincini korumak için özen gösterilmesini ve Türk dili konusunda çalışmalar yapılmasını talep eder.

1.2.3. Yeniliği Temsil Edenler

Bu dönemde, Tanzimat II. Nesli'nin iki büyük temsilcisi olan Recaizade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan'ın Türk Edebiyatı'na getirmiş olduğu yenileşme hareketlerini ileriye taşımak isteyen bir grup daha vardır. Bu grup içerisinde yer alan sanatkârlar, aynı zamanda Servet-i Fünûn topluluğunun gerçekleştireceği edebi faaliyetlerin ve modern hareketlerin temelini oluşturur. Türk Edebiyatı'nın Batı Edebiyatı'ndan yararlanması hususunda son derece büyük çaba harcayan bu sanatkârlar, biçim ve içeriğin değişmesinde önemli rol oynarlar. Bu grubun temsilcileri arasında başı Nabizade Nâzım çeker. Natüralizmi, Batı Edebiyatı'ndaki esas kaynaklardan okuyup öğrenen ve Zola'nın eserlerinden yola çıkarak yorumlayan Nabizâde Nazım, "Ravî" mahlasını kullanarak Tercümân-ı Hakikat'te konuyla ilgili yazılar yazar. Hatta Emile Zola'nın *Toprak* romanından etkilenerek *"Karabibik"* isimli hikâyesini vücuda getirir. Nabizâde Nâzım, realizm ve romantizm tartışmalarının gerçekleştiği zamanlarda realizmin yanında yer aldığını şu sözlerle ifade eder:

> *"Aleksandr Dumanzade'yi, Balzac'ı, Emile Zola'yı, Edmond Harkur'u, Öjen Pelitan'ı velhasıl realist mektebine tabi olan ezkiya-yı müteahhirini pek severim."* (Hanım Kızlara, 1887: 19)

Bu grup içerisinde ele alınan bir diğer isim de Fatma Aliye'dir. Onun ilk eseri olan *Meram* isimli romanı, Georges Ohnet'in *Volonte* isimli romanının çevirisidir. Bir bayan olarak, o dönem edebi faaliyette bulunması takdire şayandır. Bu nedenle başta Ahmed Midhat Efendi olmak üzere, devrin önemli isimleri, ondan övgüyle bahseder. Aynı zamanda Türk Edebiyatı'nda ilk kadın romancı olarak kabul edilir.

Nurettin Ferruh da yine tamamen Batı Edebiyatı'nı benimseyen bir başka sanatkârdır. Özellikle sanat ve estetik konusunda yazdığı yazıları dikkate şayandır. O, estetikçi Eugene Veron'un fikirlerini naklettiği yazısına kendi düşüncelerini de ekler. Buna göre, kişilerin de sanatçıların da bütün zihinsel faaliyetleri, dış dünya ile olan alakalarına bağlıdır:

> *"İnsanların tahassüsleri, tefekkürleri, hep âlem-i hariciden gelmiştir. Âlem-i hariciyi teşkil eden eşyanın insan üzerinde tesiri ibtida en büyük hakikatleri insana öğretmiştir. İnsan ibtida varlığı idrak etmiş ve her hadisenin tabii sebeplerini keşfe muktedir olacak kadar zekâsı tekemmül edememiş olduğu zamanlarda yalnız vakaları görebilmiştir."* ("Sanat", Malûmât, nr. 33-34, s. 710)

Ara Nesil Dönemi sanatkârları, Divan Edebiyatı'nı devam ettirme çabasında olanlar, ılımlılar ve yenilikçiler olmak üzere üç gruba ayrılsa da, aslında dönem içerisinde sanatkârlar için kesin bir tasnif yapıp değerlendirmek oldukça güçtür. Bunun en önemli nedeni, Tanzimat Devri'nden beri süregelen düalitenin devam etmesidir. Herhangi bir sanatkârın eserlerinde eskinin söyleyiş özellikleri görülebildiği gibi, yeniye dair izleri de bulmak mümkündür. Bu durum bazen aynı eser içerisinde de karşımıza çıkabilir. Yönünü Batı'ya dönen sanatkârlar, içerikte, üslupta yenilikleri benimseyip eserlerine uygulayıp aynı zamanda nazire, tahmis gibi klasik edebiyat türlerinde eserler vermeye devam etmiş ve klasik edebiyata sırtını dönmemiştir. Mesela, Türk Edebiyatı'nda küçük hikâyenin öncülerinden biri olarak değerlendirilebilecek Mehmed Celâl, dönemin toplumsal yönlerine ışık tutmuş ve farklı konular ele almış bir yazar olmasının yanında, **Adada Söylediklerim, Elvâh-ı Masûmâne, Zâde-i Şâir, Sürûd, Asâr-ı Celâl, Gazellerim, İstiğrâk, Elvâh-ı Şairâne, Terâcim-i Ahvâl-i Selâtin**, isimli manzum eserleri de kaleme almış, yeniliğe açık bir sanatkârdır. Ancak Servet-i Fünûncuların, Divân şiirine ilgi göstermemeleri ve kendi yazdıkları şiirlerin Divan şiirinin önde gelen temsilcilerinin şiirleriyle karşılaştırılamayacak derecede olması

Mehmed Celâl tarafından eleştirilir ve Divân Edebiyatı'nın önemli temsilcilerini, *"Sen neredesin ey debdebeli, şanlı Fuzuli/Kaldır başını, aç gözünü bak neler oldu"* (İrtikâ, nr.41) mısralarıyla hakemliğe çağırır. "Edebiyat-ı Cedide" isimli şiir, bu açıdan ilginçtir ve denilebilir ki, bu dönemde eski yeninin peşini bırakmaz. Bu durum, sanatkârların zihin yapısı için de geçerlidir.

Hiçbir edebi dönem, kendinden önce gelen dönemin etkisini yaşamadan yani belirli bir hazırlık aşamasından geçmeden atılım yapamaz ve edebi sahada kalıcı değişikliklere imza atamaz. Türk Edebiyatı'nda Servet-i Fünûn topluluğunun hayata geçirdiği yenilik hareketleri de belirli bir hazırlık aşamasından geçtikten sonra o noktaya gelir. Ara Nesil dönemi sanatkârları, hem duyuş tarzları hem de üsluplarıyla Türk Edebiyatı'na tesir edecek edebi faaliyetler ortaya koyarlar. Bu açıdan, Servet-i Fünûn döneminde ortaya konan yenilik hareketlerinin kökenini, Ara Nesil döneminde aramak yanlış olmaz.

Ara Nesil dönemindeki en önemli edebi faaliyetlerden birisi de tercümeciliktir. Tanzimat birinci neslinde Şinasi ve Münif Paşa'nın Fransızcadan yaptığı tercümelerle Türk Edebiyatı'nda başlayan tercüme faaliyetleri, asıl sıçramasını Ara Nesil döneminde gerçekleştirir. Bunun en önemli nedeni, özellikle 1860 yılı sonrasında açılan yeni eğitim öğretim kurumlarına giden Ara Nesil mensupları, bu okullarda başta Fransızca olmak üzere yabancı diller öğrenmiştir. Böylece başta Fransız Edebiyatı olmak üzere, Batı edebiyatlarını tanımış ve takip etmişlerdir. Ara Nesil döneminde Batı dilleriyle kaleme alınmış eserler Türkçe'ye çevrilmekle beraber, Arapça ve Farsça yazılmış eserler de Türkçe'ye aktarılır. Ara Nesil dönemindeki tercüme faaliyetleri, Servet-i Fünûn için önemli bir basamak olur ve başarılı örnekler Türk Edebiyatı'na kazandırılır. Ara Nesil döneminde şiir, hikâye, roman ve edebi bilgileri içeren makalelerin tercümeleri o dönem yayımlanan dergilerde sıkça karşımıza çıkar. Bu durum Türk Edebiyatı'nda yeni konuların işlenmesine zemin hazırlamakla beraber, yeni bir üslup tarzıyla eserler vücuda gelmesini de sağlar.

Ara Nesil Dönemi'nde tercüme faaliyetleri konusunda ciddi adımlar atan sanatkârlar karşımıza çıkar. Bunlardan birisi Ahmed Râsim'dir. Batı edebiyatlarını ve şiirdeki yenilikleri takip eden Ahmed Râsim, Jose Maria Heredia'nın sonelerini tercüme eder ve böylece Batı şiiri ve Türk şiiri arasında bir karşılaştırma ortamı oluşturma isteğini beyan eder:

> *"Heredya bu derecede marifet-i edebiyeye mâlik olduğu hâlde eşarını bir yere cem ederek neşr etmek hususunda hayli zaman ihtirâz göstermiştir. Malûmât, kariben şairin sonelerini neşren ve nazmen tercüme ederek derç eyleyecektir. O zaman görülecektir ki Avrupa'da sanayi-i edebiyenin mazhar olduğu telakkiyât-ı üstadane başka, bizde başkadır."* (Uç, 2006: 416)

Ara Nesil dönemi sanatkârlarından Halil Edib ise özellikle roman tercümeleri konusunda oldukça ünlüdür. Alexandre Duma'nın Bir Mektup Paketi (1884) isimli eseri onun ilk çevirisi olup, eserin önsözünde Batı Edebiyatları'ndan tercüme yapma isteğini ve okuyuculara faydalı olma niyetini ortaya koyar:

> *"Mukaddime*
>
> *Şu muhasar roman Fransızca'dan tercüme edeceğim âsârın birincisi olup kûşe-i nisyânda kalmasına bir türlü gönlüm razı olmadığından kariin-i kirâm hazeratının nazar-ı mütalaalarına arz ve takdime isticâr eyliyorum. Şimdiki halde fıkdân-ı bezâeden başka sermayeye mâlik bulunmadığım cihetle âlem-i matbûâtı günden güne tezyin eyleyen bu kadar âsâr-ı nefise meyanında her türlü mezâyadan azade ve âri olan işbu tercümenin dahi iltihakına arzu edişim bir meyl-i tabiiye mağlubiyetten münbais bulunmuş olmasıyla her lahze ve her lehâzede müşahede buyurulacak hateyât-ı âcizânemin lisân-şinâs-ı hâl olan erbâb-ı maarifin dâmen-i mürüvvetleriyle mestur buyurulacağını ümid ederim."* (Bir Mektûb Paketi, 1884: 3)

Bu eserin dışında Alexandre Dumas'ın **Sezarin** romanını, Lamartine'den **Jöneview** (1885) ve **Bir Hizmetçi Kızın Sergüzeşti** (1885), Eugene Sue'den **Mismari yahud Mürebbiye** ve **Paris Esrarı** (1889), Xavier de Montepin'in **13 Numaralı Araba** (1890) isimli romanını tercüme eder. Müstecabizâde İsmet ise Lamartine'in meşhur Raphael (1900) isimli romanını İskender Fereri ile beraber tercüme eder ve bu tercüme Ara Nesil döneminde önemli bir ün kazanmasına vesile olur. Ömer Hayyam'ın bazı rubailerini tercüme eden sanatkâr, bunları Müntehabat-ı Ömer Hayyam ismiyle yayınlar. Bu eserde 177 rubai bulunmaktadır. Müstecabizâde İsmet, Batılı şairlerden şiir tercümeleri de yapar. Andre Torpe'den *"Nevakıs"*, *"Köylü Şarkısı"* (Malûmât, nr. 276),

Lamartine'den *"Tenha Bir Mezar"* (Malûmât, nr. 539), Alfred de Musset'ten *"Şiir"* (Malûmât, nr. 621) bunlardan bazılarıdır.

Ara Nesil Dönemi sanatkârlarının edebi faaliyetleri değişik edebi türlerde karşımıza çıkar. Ara Nesil mensupları içinde şiir türüyle alakadâr olanların sayısı da oldukça fazladır. Mehmed Celâl, Menemenlizâde Mehmed Tahir, Müstecâbizâde İsmet, Şeyh Vasfî, Receb Vahyî, Andelib, İbnürrifat Sâmih, Nigar bint Osman, Mustafa Reşîd ve daha pek çok isim, Ara Nesil dönemi şairleri arasında yer alır. Tanzimat Devri'nden sonra dramatik şekilde Batı'ya yönünü dönen Türk şiiri, Şinasi'nin Lamartine'den, Edhem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan yaptığı tercümeler vesilesiyle kafiyede yeni şekil arayışları başlar. Abdülhak Hamid Tarhan'la beraber kafiye, klasik şiirin katı kurallarından sıyrılır. Tanzimat birinci nesli ve ikinci neslinin şiirin şekil, içerik ve üslubunda gerçekleştirdiği yenilik hareketleri, Ara Nesil mensuplarının faaliyetleriyle daha ileri bir seviyeye taşınır. Ara Nesil Dönemi sanatkârları, bu yenilik hareketlerini yeni şekil denemeleri ve yeni temalar kullanarak gerçekleştirir. Şiire giren sarma kafiye, çapraz kafiye, sone ve serbest şekil denemeleri, Batı edebiyatlarının Türk şiirine etkisini göstermesi açısından önemlidir. Türk Edebiyatı'nda *"şiiri şeklin yanında birçok sıkı kafiye kaydından kurtararak kafiyeye serbestlik kazandıran Ara Nesil'dir"* (Özarslan, 1994: 13). Kafiye örgüsüne birebir uymak yerine, şiirde yapıya göre yeni uygulamaların da gerçekleştiği görülür. Kafiyeli mısraların araları açılır, şiirde kafiyeli mısralar yer almaya başlar hatta kafiyesiz şiirler kaleme alınır.

"Recaizâde Mahmud Ekrem'in "Kelebek" ve Hüseyin Hâşim'in "Kocakarı ve Kedi" şiiri ile başlayan, Muallim Naci ve M. Faik'in de katılmasıyla" (Özgül, 1997: 29) etki alanını genişleten tablo altı şiir geleneği, Ara Nesil sanatkârları tarafından oldukça rağbet görür. Şiirle beraber küçük hikâye ve mensurelerin yer aldığı bu tablolar, genellikle tabiat ve çocuk resimlerinden teşekkül eder. O dönemde yayımlanan gazete ve dergilerin büyük çoğunluğunun bu gibi resimler basabilecek tekniğe ulaşması, tablo altı şiir geleneğini yaygınlaştırır. Ara Nesil sanatkârlarından *"Menemenlizâde Mehmed Tahir'in onun üzerinde, Mehmed Celâl'in otuzu aşan sayıda tablo şiiri kaleme almış"* (Gariper, 2007: 115) olması, bu dönemde tablo altı şiir geleneğinin ne derece yaygınlaştığını göstermesi açısından son derece önemlidir. Ara Nesil sanatkârlarının yaygınlaştırdığı tablo altı şiir geleneği, Servet-i Fünûn döneminde de oldukça rağbet görür ve yetkin örneklerini verir.

Tanzimat ikinci neslinin öncüleri olan Recaizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid'in şiirlerinde ferdî duyarlılığa ve santimantalizme eğilmesi, Ara Nesil mensuplarını da etkiler ve Tanzimat ikinci neslinin tesiriyle ferdî temaları geliştirirler. Aşk teması, şiirlerde en çok işlenen temadır. Tanzimat ikinci neslinin tesiri, romantizm akımından gelen aşırı hassasiyet ve santimantal yapı, aşk temalı şiirlerde dramatik biçimde görülür. Ferdî bir tema olan ölüm de sıkça karşımıza çıkan temalardandır. Bununla beraber, hüzün, gözyaşı, hastalıklar, hayat koşulları da birer tema olarak şiirlerde yer alır. Ara Nesil mensubu şairlerin şiirlerindeki temalarda, düalitenin devam ettiğini söylemek yanlış olmaz. Zira şairler bir yandan eski şiir geleneğini sürdürürken, diğer taraftan yenilik hareketleriyle beraber husûle gelen manzumeler ortaya koyarlar.

Mehmed Celal, Tanzimat ikinci neslinden ileri gelen ferdî duyarlılığın ve santimantalizmin dış dünyayı ve varlıkları algılayışa ve bunları şiire yansıtışa ciddi etkiler yaptığını düşünür. Tüm bunlara romantizm akımının etkisi de eklenince *"konuyla ilgili yazdığı her yazıda hüznü, kederi, gözyaşını ve garâmiyâtı şiirin mihveri"* (Andı, 1995: 46) olarak görür. O, bu konuyla ilgili düşüncelerini *"Şair-Şiir"* isimli edebi yazısında ifade ederek, şiiri şu şekilde tanımlar:

> *"Zirveleri bulutlara dokunacak kadar yüksek olan ve dar bir yolun iki tarafını ihâta eden yalçın kayaların yanında müdhiş bir uçurumun nihâyetinden akan nehrin mahûf aks-i sadâlarını, rüzgârın hemen oraya mahsus bulunan şiddetli ıslıklarını dinlemek için hissiyât-ı şairânemizi bütün kalbinize topladıktan sonra tahayyülât-ı âşıkaneye daldığınız sırada, uçurumun muzlim bir cihetinden zuhûr ile havaya kalkarken, kanadını bir kayaya çarparak acı acı bağıran bir kuşun o yürek parçalayan çığlığını işittiniz mi, işte bu da şiirdir."* (Mürüvvet, nr.106, s. 3)

Okuyucunun gözünün önünde romantik bir tablo oluşturan ve bunu kendine has cümlelerle süsleyerek şiirini ne olduğunu anlatan Mehmed Celâl, *"Şair-Şiir"* makalesinin giriş bölümünde şairin ruh dünyasını ve bu ruh dünyasının şairin davranışlarına yansıyan şeklini çizen bir görüntü oluşturarak şairi tarif eder. Bu tarife uygun olarak da şiiri tanımlar ve onun içeriğinin ana kaynağını tabiat olduğunu belli eder. Şiir acıklı olmalıdır, okuyan insanı hüzünlendirmelidir, hatta şiirde geçen hazin bir ifade, yeri geldiğinde okuyanı ağlatabilmelidir. Yani şairin hüzünlü tabiatı şiire de

yansıyarak şiirin içeriğine aşk, hüzün ve gözyaşı katmalıdır. Şiir, o zaman gerçek mânâda kendini bulur.

Değişen dünya, beraberinde insanları ve medeniyetleri de tam tekmil bir değişikliğe götürür. Tanzimat dönemiyle beraber Türk şiirinin içeriğinde başlayan değişim, Ara Nesil Dönemi'nde gelişimini ileri seviyelere taşır ve sanatkârlar şiirin içeriğiyle ilgili farklı görüşler ortaya koyarlar. Ara Nesil Dönemi sanatkârlarından olan ve Mutasavvıtîn grubu içerinde ele alınan Ali Sedat, Aruz-i Osmani ismiyle yayımladığı eserin mukaddimesinde Türk şairlerini, şiirlerini geliştirme çabası içinde bulunmadıkları için eleştirir. Ona göre Türk şiiri hala gül-bülbül-şarap-at gibi belli kalıplar çevresinde gidip gelmektedir. Hâlbuki dünya artık eski dünya değildir. Değişen dünya, İnsanoğlunun icatları, modernleşme hareketleri mutlaka şiirin içeriğine dâhil edilmelidir. Bu ifadeler, Türk Edebiyatı'nda romantizmden realizm ve natüralizme doğru bir eksen kayması yaşandığının da göstergesidir:

> *"Mamafih bizde şiir ilerlemiş denilemez. Hemen eşâr-ı kadîmeye benzer şiir söylemek dairesinden çıkılamadığı halde kasâid-i Arabiyeye benzetilebilmiş bir esere de her zaman tesadüf olunamaz. Bereket versin ki hevâ ve heves şiirimizi tegazzüle teşvik eylediği gibi medâyih ve tarih gibi âsâr da tekessür eylemiştir. Hülâsâ-i kelâm şiir dünyada bir hayli zamandan beri terakki edemeyip belki tedenni bile etmiştir. Bunun isbâtı pek kolaydır: hangi bir şâirin âsârını göz önüne getirseniz insanın daha âlem-i bedavette iken mütelezziz olduğu şeylerin zikrini ve teşbihâtın hep eşyâ-yı tabiiye üzerine cereyân eylediğini görürsünüz. Gül ve bülbül ve şarab ve at vasfına dair pek çok şeylere tesadüf eylersiniz: Lakin asla bir şimendifer lokomotifinin vasfına tesâdüf etmezsiniz. Bunun gibi terakkiyât-ı ahîrenin mahsulü olan bunca sanâyi ve bedâyiye dair eşârda pek az şeylere tesâdüf olunur. Alelumum eşâr eski zamanda bulunduğu daire dâhilinde bulunuyor. Eşârda güneşin tulû ve gurubu veyâhûd ufkun üzerine çıkıp altına indiği yolunda pek çok şeyler vardır. Lakin küre-i arzın devr ile alettevali emâkin ve mevâki-i şemse arz ve mukâbil eylediğine dair bir laf bile yoktur ve eğer var ise nadirdir. Kalb merkez-i ihtisâsât gibi pek*

> *çok yerlerde zikr olunur. Ama dimağ kale alınmaz. Demek oluyor ki şiir pek eski zamanların efkâr-ı felsefisine ve ahvâline muvafıktır. Zamanımızın ahvâl ve efkâr-ı felsefiyesi henüz şiire geçmemiştir."* (Arûz-i Osmanî, s. 8-10)

Ali Sedat'ın bu mukaddimede kaleme aldığı şeyler, o dönemde dile getirilmesi bakımından son derece önem teşkil eder. Zira bir sanatkârın fen, felsefe gibi konuları içeren ve ulvi hisleri yansıtan şiir yazma yönünde telkinlerde bulunması bir yeniliktir. Aynı zamanda Ali Sedat'ın Ara Nesil Dönemi içerisinde yer alan ileri görüşlü bir sanatkâr olduğunu da ortaya koyar.

Ara Nesil Dönemi sanatkârlarının şiirden sonra edebi faaliyetlerini sürdürdüğü bir diğer tür romandır. Fakat şiire göre bu türe duyulan ilgi daha azdır. Ara Nesil mensuplarından Nabizâde Nâzım, Fatma Âliye ve Mehmed Celâl gibi isimler roman örnekleri vermiştir. Nabizâde Nâzım, Ara Nesil Dönemi içerisinde realizm-natüralizm akımını savunanlar arasında yer alır. Yazar, romantizm akımının etkisinin görüldüğü ilk denemelerinden sonra yönünü tamamen realist ekole döner ve bu ekol çerçevesinde eserler vücuda getirir. Nabizâde Nâzım, hikâye ve roman yazmaya başlamadan önce roman hakkında görüşlerde bulunur. Ona göre bilimkurgunun babası olarak kabul edilen Jules Verne gibi yazarların fenni konuları ele alan romanları okunmalıdır:

> *"Malûm ki istikbâl-i devr fünûndur. Pek güzel tasvir buyurduğunuz gibi bundan sonra öyle havai romanlar ve şiirlerle iştigâle kimsenin vakti müsâid olmayacaktır. Roman okumak arzusunda bulunanlar –Jules Verne- gibi muharrirleri görmek isteyeceklerdir."* (Hanım Kızlara, 1887: 12)

Nabizâde Nâzım'ın tek romanı olan **Zehra,** yazarın ölümünden sonra arkadaşı Mahmud Sadık tarafından Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilir. Daha sonra kitap olarak yayımlanır. Bu roman, Türk Edebiyatı'nın dikkate değer ilk psikolojik romanı olma özelliğini taşır. Aşk, kıskançlık ve ihtiras gibi duyguları bünyesinde barındıran roman, Tanzimat dönemi ile beraber değişen değerlerin kadın-erkek ilişkilerine yansımasını ele alır. Bakış açısı ve anlatıcı, anlatım tekniği açısından eser, romantizm akımının etkisindedir. Ancak insanın zaaflarını göstermesi ve bireyi öne çıkarması bakımından eser, realizm akımının etkisini taşır. Hatta roman kahramanı Zehra'nın çevresinin ve genetik özelliklerinin kaderine yön vermesi natüralizmin bariz bir göstergesidir.

Ara Nesil mensubu olan Fatma Âliye, ilk kadın romancımızdır. En önemli romanı olarak kabul edilen **Muhâdârat**, aşk ve kıskançlık duygularını evlilik kurumu etrafında irdeleyen bir romandır. Romanın iki kadın kahramanı olan Câlibe ve Fâzıla mutlu değillerdir. Câlibe'nin mutsuzluğu kocası ile arasındaki büyük yaş farkından ve kocasının gönlüne hitap etmemesinden kaynaklanır. Fâzıla ise hayalindeki gibi bir aşkı bulamamış ve evliliği gerçekleştirememiştir. Söz konusu roman kadınların mutsuzluğuna ve huzursuzluğuna değinirken, erkekleri de bulundukları konum açısından eleştirir. Câlibe ve Fâzıla özgürlüklerini ele almak için mücadele verseler de, toplumun geri kalmış bakış açısı onlara bu olanağı sağlamaz. Fatma Âliye'nin **Refet** (1898), **Udi** (1899) ve birinci kısmı yayımlanmış olan **Enin** (1910) isimli romanları da bulunmaktadır.

Ara Nesil'de roman türünde eser veren bir diğer isim Mehmed Celâl'dir. **Osmanlı Edebiyat Numûneleri** isimli eserinde roman nedir, roman yazmak ve okumak hangi niyetle gerçekleştirilmelidir gibi sorulara cevap arayan sanatkâr, roman yazarının gerçeğe uygun eserler husule getirmesinin gerekliliğinden bahseder. Ona göre *" (...) roman yazmaktan merâm, güzel bir kadın sonra yine güzel bir delikanlıyı tasvir etmek, kadını delikanlıya, delikanlıyı kadına bir rişte-i aşk ile rabt eylemek, sonra ortaya bir de rakib çıkararak, bir iki âdi entrika ile rakibi âzim-i semt-i âdem edip, iki zavallının da hemen ekser hikâyelerinizde görüldüğü gibi kurban ederek işini bitirivermekten ibâret değildir"* (Osmanlı Edebiyat Numûneleri, 1895: 168). Mehmed Celâl'in **Elvâh-ı Sevda** (1892), **Küçük Gelin** (1893), **Bir Kadının Hayatı** (1894), **Zehra** (1894), **Damenâlude** (1895), **Müzeyyen** (1898), **Kuş Dilinde** (yayım tarihi belirtilmemiş), **İsyan** (yayım tarihi belirtilmemiş) ve **Leman** (yayım tarihi belirtilmemiş) isimli dokuz romanı vardır. Bu romanlarda genel olarak orta halli Türk insanı, az da olsa yüksek zümre olarak nitelenebilecek insanların hayatının aksayan, eksik yönleri ele alınmıştır. Mehmed Celâl'in en başarılı romanı **Bir Kadının Hayatı** olarak kabul edilir. Düşmüş bir kadını, hayatın tüm zorluklarına rağmen *"geleneksel iyiliğe endeksli toplumsal yapının yardımı ile kurtarır"* (Uç, 2007: 422). Dünya edebiyatlarında kaleme alınmış romanlarda daha önce ele alınmış bir kadının veya genç bir kızın yaşadıklarını kendi gözünden ele almış ve onu millileştirmiştir. Daha çok popüler tarzda eserler ortaya koyan Mehmed Celâl'in romanları kendi döneminde çok okunmuş olmakla birlikte, Ara Nesil Dönemi için de önemli kalem tecrübeleridir.

Ara Nesil sanatkârlarının edebi faaliyetlerini sürdürdükleri bir diğer alan eleştiridir. XIX. Yüzyıl, dünyadaki modern eleştiri anlayışlarının Türk Edebiyatı'na girmeye başladığı dönemdir. Fransızca bir edebiyat terimi ve türünün ismi olan *"critique"*, Ara Nesil mensupları tarafından *"tenkit"*, *"intikâd"* ve *"muaheze"* kelimeleri ile karşılanmaya çalışılır. Ara Nesil mensupları hem tenkitle ilgili çeşitli konularda görüş bildirmişler, hem de muayyen bir edebi kişilik ya da eser hakkında değerlendirmede bulunmak maksadıyla tenkit yapmışlardır. Batı edebiyatları ve edebi akımlar ilk defa bu dönemde Ara Nesil mensupları tarafından tartışmaya açılarak, eleştirinin konusu olur. Eleştiri bu dönemde edebi bir tür olarak kabul görmeye başlar. Ara Nesil'in *"sübjektif tenkidin olduğu kadar, objektif tenkidin örneklerini"* (Babacan, 1993: 61) vermiş olduğu görülür. Belli edebî konularda hissi davranışlar sergileseler de, belli eser, kişi veya akımlardan söz ederken, objektif eleştiriye dair kavramları gözardı etmemişlerdir. Mesela Menemenlizâde Mehmed Tahir, Fransızca "critique" kelimesinin karşılığı olarak Türk Edebiyatı'nda "muaheze" kelimesinin kullanıldığını söyler, ancak eleştiri türünü uygulama noktasında Türk Edebiyatı'nda eleştiri diye bir tür olmadığı düşüncesini savunur. Onun fikrine göre, Batı Edebiyatı'nın bu kadar aşama kaydedip ileri noktaya gelmesinin en önemli nedeni, eleştiriye verdikleri önemdir. Maalesef Türk Edebiyatı'nda eleştiri türünde ortaya konan eserlere duyulan ilgi azdır. Zaten eleştiri türünde kaleme alınan eserlerin çoğu kişisel husumetleri bünyesinde barındırır. Oysa eleştiri, bir edebi eserin yalnız olumsuz taraflarını ortaya çıkarmamalı, olumsuz taraflarıyla beraber eserin olumlu ve güzel taraflarını da ön plana çıkarmalıdır: *"(...) Muâheze yalnız izhâr-ı hatâya münhasır değildir. Bir eserin hatalarını göstermekle beraber hâvî olduğu bedâyii meydana koymaktır"* (Mürüvvet, "Edebiyatımıza Dair Bir İki Söz", nr.11, s. 42).

Eleştiri türü sadece edebiyatı ilgilendirmez. Eleştiri, ilmin de gelişip ilerlemesi noktasında önemli bir yere sahiptir: *"(...) muahezeye dürbin-i tedkik denilse şâyândır. Gerek edebi gerek fenni her eserin meziyet ve ehemmiyeti muâheze ile görülür ve gösterilir"* ("Edebiyatımıza Dair Bir İki Söz", nr.11, s. 42). Menemenlizâde Mehmed Tahir, bu noktada eleştiriye gerek edebi gerek ilmi bir eseri ayrıntılı bir şekilde inceleyerek *"takdir etmek ve o eser hakkında bir hüküm vermekten âciz olan basit okuyuculara, yani âvâma yol göstericilik, reh-nümâlık"* görevini de verir.

Ara Nesil mensupları içinde eleştiri türüyle ilgilenenlerden biri de Mehmed Ziver'dir. O, Türklerdeki eleştiri anlayışını sert bir dille eleştirir. Zira bizde yapılan

eleştiri, terbiye ve saygı sınırlarını ihlal etmektedir: *"Bizde tenkid denilince, meram ve maksadı tayin etmeksizin tulumbacıvari sövüp saymak anlaşılır. O kadar ki bizim hayatımızda bugüne kadar görülen edebi mübaheselerin hiçbiri edibâne hitâm bulamamıştır. Çünkü tenkid diye yazılanların çoğu edebe, namusa, insaniyete riayet olunmayarak kaleme alınmıştır"* (Gülşen, "Münakaşât-ı Edebiyemize Dair", nr.14, s. 58-59). Eleştirmenler, sadece okudukları eserlerin hükmü altında kalarak görüş bildirmemelidir. Çünkü eleştirmen her şeyden önce tarafsız bir tavır takınmalı, her türlü olumlu ya da olumsuz kişisel duygudan kendini arındırmalıdır. Mehmed Ziver'e göre eleştirmen, halkın en seçkin sınıfına mensup olan kişidir ve o, her maddeyi tabiatının ona bahşettiği edebi bakış açısıyla yorumlar.

Ali Kemal'e göre eleştiri, ayrı bir sanat ve ilim kolu seviyesine gelmiş olup, sanat ve ilim konularına rehberlik eder. O, kendi düşüncesine göre, eleştirmeni, *"füzelâ-yı asrın encümendi, erbâb-ı fazl ü edebin en dânişmendi"* şeklinde tanımlar. Eleştiri ve eleştirmen, herhangi bir konuyla ilgili eser kaleme almak isteyen kişileri cesaretlendirir ve kaleme alınan eserlerin okuyucunun ilgisini çekmesine yardım eder. Ayrıca halka bir eserin iyi ya da kötü olduğunu seçmesi konusunda yol gösterir. Özellikle bir sanat eseri bu sayede gerçek kıymetini kazanabilir. Ancak bizde gerçek anlamda eleştiri ve eleştirmen olmadığını düşünen Ali Kemal, bundan dolayı edebi eserlerin bilhassa roman türünün ilerleme gösteremediğini savunur:

"Bizde usûl-i tenkid, hakiki münekkid yok gibidir. İşte bu fıkdân-ı seyyiesiyledir ki muharrirlerimize matluba muvafık roman yazdıramıyor, tercüme ettiremiyoruz. Karilerimizin fikirlerinde de ciddi romanlara rağbet hevesini uyandıramıyoruz. (...) İşte alelumum matbuâtımıza, bâ-husûs romanlarımıza böyle bir usûl-i tenkidin, böyle münekkidlerin kaviyen lüzumu vardır." (Mekteb, "Bir Numûne-i Tenkid", nr.9, s. 414)

Mehmed Refet'in "İntikâd" isimli makalesi, Ara Nesil dönemi içerisinde eleştiri türü hakkında kaleme alınmış en bilimsel yazı olma özelliğini taşır. Mehmed Refet, tenkidin insanın ruh dünyasında ve fizyolojik yapısında aranması gerektiğini söyler. Tenkit düşüncesinin şüphenin bir sonucudur. Ona göre bulutların gerisinde kalmış düşünceleri ve hakikat pırıltılarını ancak şüphe açığa çıkarır.

Eleştirinin kişiler ve toplum üzerindeki etkileri de son derece mühimdir. Çünkü eleştiri hem edebiyatçılara hem de millete rehberlik vazifesi görevini üstlenir: *"İntikâd-i edebi, edibe, millete rehber-i mütâlaât olur"* (Hazine-i Fünûn, "İntikâd", nr.52 s. 416). Mehmed Refet, bu ifadesiyle eleştirmenin kişi, toplum ve bütün dünya için görevinin,

meseleleri açığa çıkarmak olduğunu ortaya koyar. Eleştirmen, inceleyen ve çözümleyendir. Fakat bunu gerçekleştirirken ilmi bir tavır takınır. Yani eleştirmenin görevi, bir eserin söz ve edebi sanatlarını bulmak ya da dilbilgisi yönünden incelemek değildir. Eleştirmenin görevi, ortaya konan bir eserdeki insan hallerini, insan ve hayat arasındaki ilişkiler ağını ortaya çıkarmaktır. Mehmed Refet tüm bunları şu satırlarla ifade eder:

> *"Müntekid, karilerine tanıtmak istediği bir şair veya muharririn nakâyis-i sarfiye ve nahvîyesi ile uğraşmamakla beraber, eserlerinde gördüğü sanâyi-i edebiye, tezyinât-ı lafziye karşısında da mütehayyirâne, meftunâne durmaz. Hadisât-ı hayatiyeyi tedkik eder; tabiatını, mizâcını tayin ettiği şair veya muharrir üzerinde tesirât-ı âlem-i hâriciyeyi gösterir."* (Hazine-i Fünûn, "İntikâd", nr.52, s. 416)

Mehmed Refet, eleştiri konusunda görüşlerini aktarırken Servet-i Fünun'dan önce Saint-Beuve, Paul Burge, Jules Lemaitre ve Hyppolite Taine gibi eleştirmenlerin görüş ve düşüncelerinin esas alınması gerektiği üzerinde durur. Eleştiride psikolojiden, fizyolojiden ve çevreye ait bilgilerden yararlanılması gerektiğini öne sürer.

Ara Nesil Dönemi sanatkârları, o dönem yayımlanan dergilerde tiyatro türü hakkında önemli düşünceler içeren yazılar yazmışlardır. Bu yazılarda tiyatro nedir, toplum için önemi ve toplum içindeki görevi nedir, kişilerin ahlak, terbiye ve ilim bakımından gelişimine nasıl katkıda bulunur gibi sorulara cevaplar aranır. Ancak Ara Nesil döneminde tiyatro türüne örnek olabilecek eser sayısı oldukça azdır. Abdülhalim Memduh, *Nalan* (1886), *Bedriye* (1888), *Ümidsiz Mülâkât Yahud İstifâde-i İbret*; Ali Ferruh, *Huşenk* (1887); Mustafa Nuri, *Büyücü Karı Yahud Teehhül-i Cebri* (1885) isimli tiyatro eserlerini kaleme alır.

Abdülhalim Memduh, Bedriye isimli piyesinde farklı sosyal statüde bulunan iki insanın aşkını konu alır. Farklı sosyal statüler ekonomik koşullardan kaynaklanır. Ancak bu iki insanın büyük aşkı facia ile neticelenir. Ali Ferruh'un Huşenk isimli tiyatro eserinin konusu ise namus kavramı ekseninde şekil alır. Mustafa Nuri'nin Büyücü Karı Yahud Teehhül-i Cebri isimli piyesinde mekân olarak bir köy seçilir. Bu köyde yaşayan karı kocalar arasındaki ilişkiler ve eşlerin birbirine duyduğu güven duygusu eserin konusunu oluşturur.

Ara Nesil Dönemi'nin ilk yılları Osmanlı Devleti için oldukça çalkantılı günlerin yaşandığı, fakat ilerleyen dönemlerde Sultan II.Abdülhamid'in sıkıyönetiminin getirdiği ağırlığın çökmesiyle nispeten sükûnetin sağlandığı, Türk sanatkârlarının pek çok sıkıntıyla boğuştuğu, buhranlar yaşadığı, klasik edebiyattan elini eteğini çeken, bunun yanında edebiyat ve fikir yönünde Batı'nın daha net anlaşılmaya başlandığı bir devir olup, Servet-i Fünûn'a zemin hazırlamıştır.

1.3. "Ara Nesil"de Hikâye Türüne Dair Tespitler

Hikâye, özellikle XV. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında geçen zaman zarfında bir olayın nakledilmesi olarak kabul edilir ve hem manzum hem mensur şeklinde yazılmış olan masal, efsane, tarih, latife, destan, menkıbe vb. gibi özellikle sözlü tahkiye geleneği içerisinde değerlendirilebilecek eserlerin tamamı hikâye olarak isimlendirilir. Bundan dolayı hikâye, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar bağımsız bir edebi tür hüviyetini taşımaz. Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı geleneği içerisinde vücuda gelmiş hikâyelerin genel özellikleri okuyucuyu bilgilendirmek, okuyucuyu ahlaki yönden eğitip ona ders vermek yani ona bir anlamda doğru yolu göstermeye çalışmaktır. Bu doğrultuda hikâye kaleme alan yazarların en büyük gayesi, okuyucusuna ibretlik olaylar üzerinden ders vermektir. Konularını aşk, din, kahramanlık ve tasavvuftan alan hikâyelerin hemen hepsinde olağanüstü olayların ve durumların var olduğu görülür. Kahramanların taşıdığı özelliklerde, olayların geçtiği mekânda, zamanda ve kişilerin bir araya gelmeleri hususlarında olağanüstülükler sıkça okuyucunun karşısına çıkar. Dolayısıyla gerçeğe aykırılık, hikâyelerde dramatik bir şekilde yer alır. Hikâyenin geleneksel tahkiye geleneğinden ve olağanüstülüklerden uzaklaşarak, olmuş ya da olması mümkün olan olaylardan ya da durumlardan meydana gelen bir anlatı türü özelliğine bürünmesi, XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber gerçekleşir. Bundan böyle hikâye, kendi ayakları üzerinde durabilen bir edebi tür olmak için adımlarını atmaya başlar. Ancak yine aynı dönemde bağımsız bir edebi tür olmak için çabalayan roman, uzun bir zaman hikâye kelimesine karşılık olarak kullanılmıştır. Yazarlar, kaleme aldıkları eserlerde hikâye kelimesi ile aslında romanı kastetmiş ve anlatmışlardır.[1]

Ara Nesil Dönemi'ne gelindiğinde, özellikle 1880-1890 arası yıllarda, hikâye türünün müphemliğini muhafaza ettiği görülür. Söz konusu dönemdeki dergilerde ve

[1] Halit Ziya, Hikâye isimli eserinde roman türüne ait teknik hususlardan bahsetmiştir. (Halid Ziya, Hikâye, İstepan Matbaası, İstanbul, 1891)

gazetelerde yayımlanan hikâyeler, başta "fıkra" olmak üzere, "lâtife", "küçük roman" gibi kavramlarla ifade edilmeye çalışılmış, "kısm-ı edebi", "mekârim-i ahlak" gibi başlıklar altında bu hikâyelere yer verilmiştir. Bu belirsiz durum, türler arasındaki sınırların henüz net bir şekilde çizilmemesinden ileri gelir. Hikâyeye dair olgunlaşma sürecine girilmemiş ve tür kendini bulmamıştır. Hikâye türüne verilen örneklerin uzun bir süre özellikle "fıkra" türü başlığı altında okuyucuya sunulmasının bir başka nedeni de *"kısalık ve yoğunluk açısından benzerliklere sahip olan her iki tür de tahkiyelerden, betimlemelerden ve çeşitli dilsel teferruatlardan, fazlalıklardan"* (Korkmaz-Deveci, 2011: 98) uzak olmasıdır. Bu dönemde yazılanlar genellikle hikâyeye dair denemeler olup, kaleme alınan hikâyelerde eski tarz hikâyeciliğin izlerinin devam ettiğini dramatik şekilde görmek mümkündür. Meddah tarzı anlatım, bunun en önemli ispatıdır. Her şeye rağmen, yenileşme hareketlerinin etkisini yadsımak mümkün değildir. *"Özellikle olayların düzeni, kişilerin konumu açısından eski hikâye tarzından ayrıdırlar."* (Parlatır, 1983: 10) Ancak hikâye kahramanlarının iç dünyalarına inilmemesi, kişilerin tanıtımında ve vakaların verilişinde detaya yer verilmemesi, hikâyede vakanın öne çıkması, özellikle 1890'lı yıllara kadar olan hikâyelerin genel özelliği olarak karşımıza çıkar.

1890'lı yıllardan itibaren hikâye türü artık kendini bulmaya başlar. Müphemlikten sıyrılan hikâye mânâsını bulma yolunda yapı ve muhteva bakımından bir değişim ve gelişim dönemine girer. Böylece hikâye bilinçlenmesi başlar. Ara Nesil döneminde hikâye türünde eserler vücuda getiren başta Mehmed Celâl, Abdullah Zühdü, Ahmed Râsim, Nâbizâde Nâzım gibi yazarlar, hikâyelerinde yer alan kişilerin iç dünyalarını okuyucuya açmaya başlarlar. Yani 1880-1890 arasında kaleme alınan hikâyelerin genelinde görülen, hikâye vakasının içinde hal ve hareketleriyle yaşayan, ruh dünyası tekdüze ele alınan hikâye kişileri, yavaş yavaş alışılagelmiş bu özelliklerinden sıyrılmaya başlar. Hikâye kahramanı artık ruh dünyasıyla, karakterinin barındırdığı çeşitli özelliklerle hikâyenin içine girer. Ama bu durum, 1890'lı yıllardan sonra yazılan tüm hikâyeler için geçerli olmayıp, eski tarz hikâye geleneğiyle husule gelen hikâyeler de mevcuttur. Ara Nesil Dönemi yazarlarının kaleme aldığı hikâyelere bakıldığında, hem uzun hem kısa hikâyelerin olduğu görülür. Ama yazarların özellikle dönemin dergilerinde ve gazetelerinde yayımladığı hikâyelerde, küçük hikâyeye doğru bir yönelişin izlerini görmek mümkündür. Ara Nesil Dönemi'nde yayımlanan pek çok

hikâye, hem içerik hem yapı bakımından Batı Edebiyatı'nın Türk Edebiyatı'na olan etkisiyle ortaya çıkan ilk hikâye örnekleridir.

Mustafa Reşid'in **Neyyir** (1889), **Defter-i Amalim** (1892), **Bir Askerin Nişanlısına Mektubu** (Tarihsiz); Ahmed Râsim'in **Endişe-i Hayat** (1891), **Afife** (1893), **Biçare Genç** (1894), **O Çehre** (1894); Mehmed Celâl'in **Hala Seviyor Yâhûd İftirak** (1891), **Samimiyet** (1899), **Solgun Yadigârlar** (1899), **İsmete Taarruz** (1900), **Ninni** (1900), **Aşk-ı Masumane** (1900), **Piyano** (1900) isimli eserleri, hacim yönünden uzun hikâye özelliği taşımakla beraber, Tanzimat devri hikâye geleneğinin bir uzantısı durumundadır. Ancak bu benzerlik, sadece yapısal yöndendir. Özellikle hikâyelerin muhtevası değişime uğrar ve hikâye türü benliğini bulma yolunda emin adımlarla ilerler.

Tanzimat I. Neslinin temsilcileri "sanat toplum içindir" anlayışıyla hareket etmiş ve sanatı topluma ulaştırmada bir vasıta olarak değerlendirmişlerdir. Tanzimat I. Nesli için edebiyat halka dokunmak, kitleleri etkilemek, onları bilgilendirmek için var olmalıdır. Bu nedenle sanat ve estetik arka planda kalmıştır. Tanzimat II. Nesli ile beraber "sanat toplum içindir" görüşü yerini "sanat sanat içindir" görüşüne bırakmış ve sanatkârlar eserlerine estetik bir bakış kazandırmaya gayret etmiştir. Tanzimat II. Nesli ile başlayan bu akım, Ara Nesil döneminde de süratle devam etmiş ve hikâye yazan sanatkârları da etkisi altına almıştır. Özellikle 1880'li yıllardan 1890'lı yıllara kadar yazar-anlatıcının varlığını bariz biçimde ortaya koyduğu, hatta hikâyenin ortasında araya girerek okuyucuyla konuştuğu hikâyeler, 1890'lı yıllardan itibaren yerini yavaş yavaş anlatıcının "ben buradayım" diye bağırmadığı hikâyelere bırakır. Fiktif âlemi oluşturan hikâye kahramanlarının farklı yönleriyle okuyucuya sunulması, gerçeğe bağlı kalarak olayları oluşturma çabası ve olayların tüm detaylarıyla anlatılması, hikâyede meydana gelen belli başlı değişikliklerdir. Vakayı oluşturma, dil, üslup gibi yönlerden eksiklikler barındırsa da Ara Nesil döneminde hikâye türü nitelik ve nicelik bakımından ivme kazanmıştır.

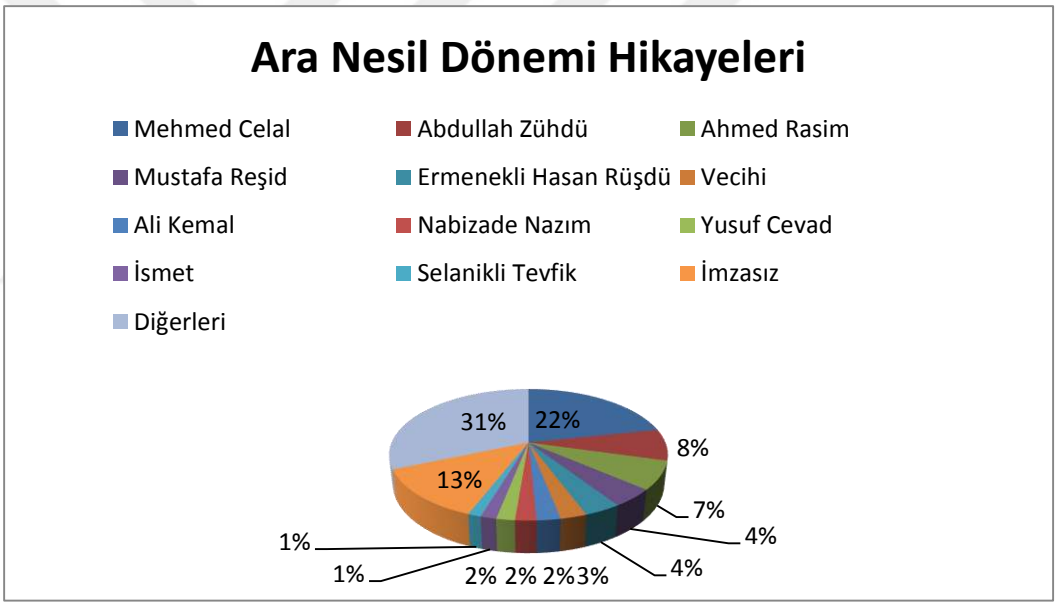
Tanzimat II. Nesil sanatkârlarının "sanat sanat içindir" görüşüyle hareket etmesi ve Ara Nesil mensuplarının da bu görüşü daha ileri boyuta taşıyarak hikâyelerine yansıtmalarının en önemli nedenlerinden birisi, Sultan II. Abdülhamid'in sanat ve edebiyat camiasını toplumsal konuları irdelemekten uzak tutan politikalarıdır. Bu politikalar, *"Abdülhamid'in basın rejiminin dayandığı sansür sistemi, iç basının tam kontrolü ve dışarıdan yayın gelmesinin engellenmesiyle Osmanlı toplumuna tam bir*

karantina uygulanması esasına dayanır" (Koloğlu, 1992: 51). Nitekim bu uygulamalar zaman içerisinde sanatkârları etkisi altına almış ve II. Abdülhamid'in olmasını arzu ettiği etkiyi yaratmıştır. Öyle ki Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan telif hikâyelerin içinde siyasi olayları konu edinen hiçbir hikâyeye rastlanmaz. Ancak tüm bu gelişmeler, matbuat âlemindeki hareketliliğe sekte vurmamıştır. Aksine özellikle dergicilik son derece popüler bir hal almış ve her yıl yeni dergi ve gazeteler yayın hayatına atılmıştır. Matbuat âlemine atılan her yeni dergi ve dergiciliğin dönem içerisinde daha popüler olması bireyselliğin bir göstergesi olup, "sanat sanat içindir" anlayışıyla hareket etmelerinin de bir ispatıdır. Bir diğer neden ise, Ara Nesil mensuplarının iyi bir eğitimden geçmeleri ve aldıkları eğitim sayesinde Batı Edebiyatı'nı tanımaları, ona ilgi duymaları ve Batı Edebiyatı'ndaki edebi faaliyetleri yakından takip etmeleridir.

Bundan önce Mehmet Kaplan, Necati Birinci, Fatih Andı, Orhan Okay ve Mahmut Babacan gibi pek çok önemli isim, Ara Nesil döneminin tarihi çerçevesi hakkında farklı değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu çalışmada Ara Nesil Dönemi'nin tarihi sınırları 1880-1901 olarak belirlendi. Her ne kadar 1896-1901 yılları arası Türk Edebiyatı'nda Servet-i Fünun dönemi olarak geçse de, o yıllar içerisinde de Ara Nesil dönemi mensupları, Servet-i Fünun'dan bağımsız bir şekilde edebi faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu dönemde Hâzine-i Evrâk, Hazine-i Fünûn, Hanımlara Mahsus Gazete, Maârif, Malûmât, Manzara, Güneş İrtikâ, Nilüfer, Resimli Gazete, Sabah, İkdâm, Saâdet gibi dergi ve gazetelerde yayımlanan ve bunların dışında ayrıca kitap olarak basılmış 388 telif hikâye tespit edilmiştir. Hikâyeler belirlenirken 1880-1901 arasında yayımlanmış olanlar dikkate alınmıştır. Ara Nesil Dönemi'nin hikâye türünde en çok eser veren sanatkârı Mehmed Celâl'dir. Mehmed Celâl'in dönem içerisinde tespit edilen 84 telif hikâyesi bulunmaktadır. Onu 30 hikâyeyle Abdullah Zühdü, 27 hikâyeyle Ahmed Râsim, 17 hikâyeyle Mustafa Reşid, 14 hikâyeyle Ermenekli Hasan Rüşdü, 10 hikâyeyle Vecihi, 9 hikâyeyle Ali Kemal, 8 hikâyeyle Nabizâde Nâzım, 7 hikâyeyle Yusuf Cevad, 6 hikâyeyle İsmet, 5 hikâyeyle Selanikli Tevfik takip eder. 49 hikâye de imzasız olarak yayımlanmıştır ve bu sayı yayımlanan tüm telif hikâyeler içinde hiç de azımsanmayacak bir orandır. Geri kalan hikâye sayısı ise 122 olup, bunların içinde Ali Kâmi, Avanzade Mehmed Süleyman, Hakî, M. Nigar ve P.Fahriye'nin 4; Selanikli Fazlı Necîb, Nuri, Muhlis, Makbule Leman, A. Nimet, Mustafa Asım, Mehmed Cemil, Rana Bint-i Safvet ve A. Râsime'nin 3; Halil Edib, Mehmed Refet, Asımzâde Halil Refet, Fatma Fahrünnisa, Ali Rıza Seyfi, Tahirzâde

Kâzım, A. Nadir, Hüseyin Vassaf ve İsmail Avni'nin 2 ve 54 farklı ismin birer hikâyesi bulunmaktadır. Dönem içinde tek hikâyesi bulunan 54 kişi Yeniceli Ziyaeddin, Mahmud Kenan, M.Enîs, Hüseyin Ziya, Abdülvahab, Ağlarcazâde Hakkı, Balıkesirli Bir Genç, Bir Zat, Eyüp Sabri Efendi, Hikmet Şinasi, Abdülkerim Hadi, Ali Füruzan, Mehmed Mahlas, Vâsıf, Mehmed Muhiddin, Safvetpaşazâde Ali Refik, Bekir Sıtkı, Mehmed Şevki, İbrahim, Lütfiye, H. Nadir, Mahmud Sadık, S. Asaf, Ömer Hakkı, H. Tahsin, Mehmed Fikret, Safvet, Hüseyin Servet, Ömer Aziz, Talat Hicabi, Seyyid Kemal, Nâhid, Bir Hanımefendi, Katibzâde Nazif, Faik Ali, Adem Rıza, Namık Sadri, İbnü'l Asım, Ferid Rebii, Abdülhak Mihrünnisa Hanım, Nusret Hilmi, Münci, Ahmed Hikmet, Fikret, H. Behice, Bedri Ziya, İbnü'l-hızır Rüşdü, Selanikten Halil Rifat, Safveti Ziya, M.F., Bir Kari, F. İskender, Ebulfaruk A. Ve Cerrahizade A. Sacid'dir.

Tablo 1: Ara Nesil Dönemi Hikâye Yazarları ve Yazmış Oldukları Hikâye Sayısı Oranı

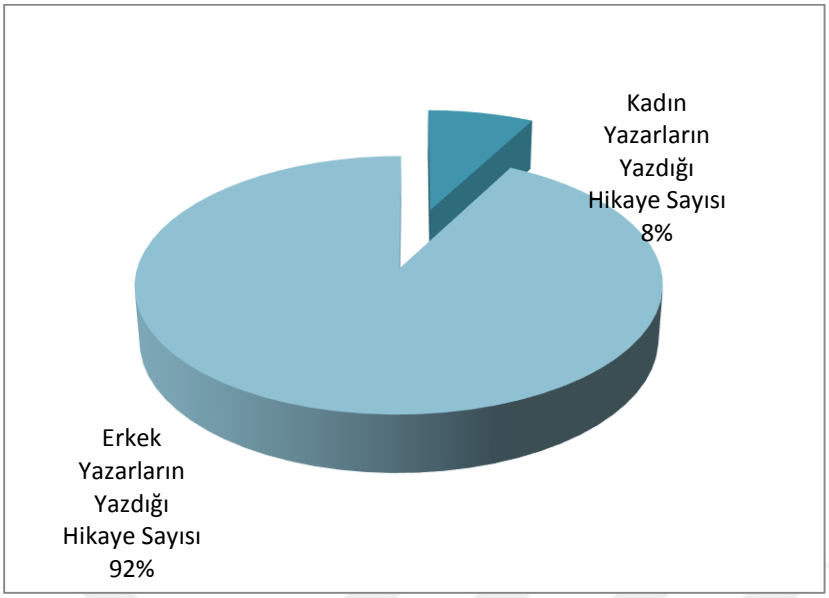


Yukarıdaki tabloya bakıldığında Ara Nesil döneminde yayımlanan hikâyelerin %22'sini tek başına Mehmed Celâl'in kaleme aldığı görülür. Bu tüm hikâyelerin neredeyse ¼'ne tekabül eder ve bu durum Mehmed Celâl'i Ara Nesil Dönemi'nde hikâye türünün en önemli temsilcisi konumuna getirir. Çünkü 77 farklı ismin yayımladığı toplam 119 hikâye, tüm hikâyelerin %31'ni oluştururken Mehmed Celâl'in tek başına tüm hikâyelerin %22'sini vücuda getirmesi son derece ciddi bir oran olup, onun Ara Nesil Dönemi'nde hikâye türü için önemini gözler önüne serer. Mehmed Celâl'in hemen ardından gelen Abdullah Zühdü'nün hikâyelerinin sayısı %8, Ahmed

Rasim'in hikâyelerinin sayısı %7, Mustafa Reşid'in hikâyelerinin sayısı %5, Ermenekli Hasan Rüşdü'nün hikâyelerinin sayısı %4, Vecihi'nin hikâyelerinin sayısı %3, Ali Kemal, Nabizâde Nazım, Yusuf Cevad ve İsmet'in hikâyelerinin sayısı %2 ve Selanikli Tevfik'in hikâyelerinin sayısı %1'lik kısma tekabül eder. İmzasız olarak yayımlanan hikâyelerin sayısı ise tüm hikâyelerin içinde %13'lük bir kısımda yer alır. İmzasız olarak yayımlanan hikâyeler haricinde Ara Nesil Dönemi'nde hikâye türünde eser veren kişi sayısı 89'dur.

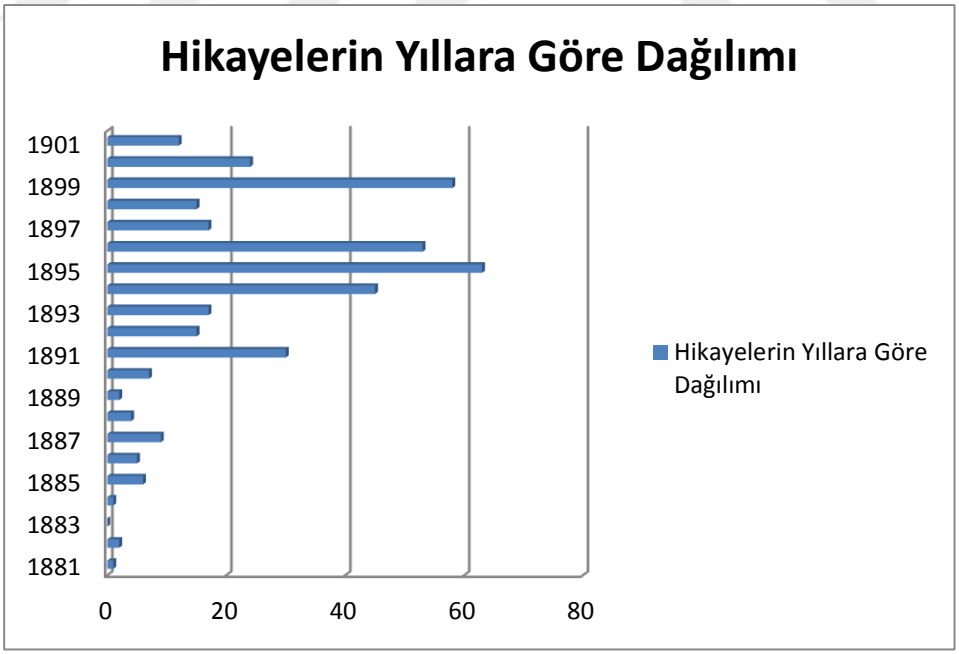
Bu dönem hikâye yazarlarının içinde İsmet, P. Fahriye, Rana Bint-i Safvet, M. Nigar, Makbule Leman, Fatma Fahrünnisa, Abdülhak Mihrünnisa Hanım, Lütfiye, Emine Vahide, Emine Semiye, A. Râsime ve Bir Hanımefendi mahlasını kullanan bayan sanatkârlara rastlamak mümkündür. Bayan sanatkârlar toplamda 30 hikâye kaleme alarak Ara Nesil Dönemi'nde hikâye türünü katkıda bulunurlar ve yazılan toplam hikâye sayısının %8'ni oluştururlar. Bu durum, *"kadının kimliksel temelinin olmamasına; toplumun doğrudan ve içsel reddedişine"* (Arslan, 2011: 70) karşın, kadın sanatkârların da edebiyat sahasındaki varlıklarını kanıtlamaları ve edebi faaliyetlere katılmaları açısından oldukça önemlidir. Zira o güne kadar Türk kadınının edebi faaliyetlerde bulunması hoş karşılanmazken, Ara Nesil Dönemi'nde bayan yazarlar az da olsa hikâye türüne katkıda bulunmuştur. Kadınların da kültürel ve edebi faaliyetleri hür bir şekilde ifa etmeleri, onların da bu alanı erkek yazarlarla paylaştıklarını ve hikâye türünde onların da artık bir yazar olarak rakip olduğunu kanıtlamaktadır. Bayan yazarların hikâye türüne örnekler vermesi hiç kuşkusuz önemli bir atılımdır. Çünkü okuyan, düşünen ve üreten kadın, medeni bir toplumun olmazsa olmazıdır ve dışa dönük bir toplum oluşturmada önemli katkılar sağlar.

Tablo 2: Ara Nesil Dönemi'nde Yazılan Hikâye Sayısının Kadın ve Erkek Yazar Oranı



Ara Nesil döneminde tespit edilen 388 hikâyeden sadece Selanikli Tevfik'in Bir Askerin Nişanlısına Mektubu adlı eserinde tarih belirtilmemiştir. Geri kalan 388 hikâyenin yıllara göre dağılımı aşağıdaki tablodaki gibidir.

Tablo 3: Ara Nesil Dönemi'nde Yazılan Hikâyelerin Yıllara Göre Oranı



Buna göre, 1881 yılında 1, 1882'de 2, 1884'te 1, 1885'te 6, 1886'da 5, 1887'de 9, 1888'de 4, 1889'da 2, 1890'da 7, 1891'de 30, 1892'de 15, 1893'te 17, 1894'te 45,

1895'te 63, 1896'da 53, 1897'de 17, 1898'de 15, 1899'da 58, 1900'de 24 ve 1901'de 12 telif hikâye yayımlanmıştır. Toplam 388 hikâyenin, 1882, 1886, 1888 ve 1889'da %1'i; 1885, 1887 ve 1890'da %2'si; 1901'de %3'ü; 1892, 1893, 1897 ve 1898'de %4'ü; 1900'de %6'sı; 1891'de %8'i; 1894'te %12'si; 1896'da %14'ü; 1899'da %15'i; 1895'te %16'sı yayımlanmış olup özellikle 1894, 1895, 1896 ve 1899 yıllarında yayımlanan hikâye sayısındaki oranın yükseldiğini görmek mümkündür. Burada dikkati çeken en önemli nokta, 1890 yılı da dâhil olmak üzere, o yıla kadar yayımlanan hikâye sayısı sadece 37 iken, 1891 yılından 1901 yılına kadar 351 hikâye kaleme alınmıştır. Yani 1880'den 1890 yılınan kadar olan süreçte yazılan hikâyelerin oranı, tüm hikâyelerin %10'u iken, 1891'den 1901 yılınan kadar kaleme alınan hikâyelerin oranı %90'dır. Bunun en büyük sebebi Türk Edebiyatı'nda hikâye türünün hala müphemiyetini devam ettirmesidir. O güne kadar hikâyeyi, "fıkra", "latife", "rivayet" gibi farklı kavramlarla ifade eden sanatkârların, Batılı anlamda hikâye türünün ne olduğunu anlaması belli bir zaman alır. Türk Edebiyatı'nda ilk örneklerini Emin Nihat'ın **Müsameretnâme** ve Ahmed Midhat Efendi'nin **Kıssadan Hisse** ve **Letaif-i Rivayât** eserleriyle veren hikâye türü, zaman içinde gerçek kimliğini bulma yolunda emin adımlarla ilerlemiştir. Farklı boyutlarıyla hayatını idâme ettiren Türk Edebiyatı, 1890'lı yıllardan itibaren çoğunlukla dergiler ve gazeteler çevresinde ilerleyerek geniş halk kitlelerine ulaşmaya başlar. Başlangıçta Fransız hikâyecileri örnek alınarak kaleme alınan hikâye türünün örnekleri zamanla türün gerçek anlamını yavaş yavaş benimseyen sanatkârlar elinde ciddi örneklerini verir. Özellikle santimantalizme varan aşk temasının yoğun olarak işlendiği hikâyelerle sıkça karşılaşmak mümkündür. Bu durum, halk hikâyesi geleneğiyle yetişmiş toplum için memnun edicidir. Ancak ilerleyen yenileşme hareketleri ve Batı medeniyetlerinin edebiyata etkisini sıradan bir insana anlatmak için onun seviyesine inmek, ona kendi dili ve hoşlanacağı şeylerden bahsetmek gereklidir. İşte Ara Nesil döneminde yayın faaliyetlerini sürdüren dergiler ve gazeteler bu misyonu yüklenmiş ve hikâye türü zaman içerisinde örneklerini çoğaltmıştır.

Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu siyasi ve sosyal ortamın etkileri göz önüne alındığında, Ara Nesil Dönemi'nde yayımlanan hikâyeler toplumun önemli bir bölümüne ulaşabilmek için vesile kılınır. Büyük bir bölümü dergi ve gazetelerde yayımlanan hikâyeler, büyük çapta bir edebi değer taşımayıp düşük profilli de olsa, topluma ulaşmada ve kitlelere hitap etmek adına önem teşkil eder. Ara Nesil dönemindeki hikâyelerin bir diğer özelliği de Tanzimat'la beraber başlayan Batı

Edebiyatı etkisine ve yenileşme hareketlerine, başta dergi ve gazetelerde yayımlanan hikâyelerle yazarların destek vermesi ve diğer sanatkârları da buna teşvik etmesidir. Dergi ve gazetelerde tefrika olarak yer alan hikâyeler, bu destek ve teşviğin uygulamaya konmuş halidir. Çünkü Türk Edebiyatı'na geç giren bir tür olan hikâye (batılı anlamdaki haliyle) örneklerini öyle bir anda vermiş değildir. Ara Nesil Dönemi'nde yoğunluğu artan çeviri hareketleriyle beraber hikâye türü de bundan nasibini alır. Dönemin dergilerinde, gazetelerinde ya da kitap olarak yayımlanmış hikâyeler içinde çeviri ve uyarlama hikâyeler kendine fazlasıyla yer bulmuştur. Çeviri ve uyarlama hikâyeler, telif hikâyelerin husûle gelmesinde bir basamak görevi üstlenmiştir. Kişi, aile efradı, kişinin aşk hayatı ekseninde zuhur bulan olayları genellikle hüzünlü, acıklı bir şekilde işleyen Ara Nesil hikâyelerinde günlük hayatın içinden izler bulmak mümkündür. Bunun yanında hikâyelerde tasvirler, konuşmalar, diğer edebi türlerden parçalar yer almaktadır. Bu hikâyeler, toplumun büyük kesimini kucaklamak adına daha çok sıradan okuyucuya yöneliktir. Çünkü *"şaheserlerden zevk almayan, onları anlamayan geniş halk kitlelerine edebi zevki aşılamak, resimli veya resimsiz, basit olaylar ve basit çözümlemelere dayalı eserlerle mümkündür"* (Önal, 1985: 11). Bu hikâyeler, okuryazar kesim için ruh dalgalanmaları yaratmanın dışında, içeriğinde çok önemli şeyler barındırmamaktadır. Ancak günlük hayatın içinden olumlu ya da olumsuz olaylar akıcı bir şekilde aktarılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HİKÂYELERDE TEMALAR

2.1. Aşk

Edebiyat tarihlerinin geneline bakıldığı zaman hemen her dönemde oluşturulan edebi türlerin tamamına konu olan, sanatkârların hayatlarında derin izler bırakmış en tesirli hislerin başında gelen aşkın bir diğer adı, *"insandan başka bir hedefe karşı zuhur eden şiddetli sevgi"* (Erol, 2010: 62)dir. En eski çağlardan beri süregelen bir duygu olan aşk, kadın ve erkeğin birbirlerine karşı duydukları aşırı sevgi halini anlatır. Aşkın kişinin gönlünde vücut bulması, herhangi bir isteğe ya da izne bağlı değildir. Bu duygunun etkisi altına aldığı kişiler, ya mutluluğa kavuşur ya da kederlere gark olur. Bu nedenle beşeri bir olgu olan aşk, tema olarak edebiyat sahasında daima yer alır ve işlenir. Aşk dünyanın her yerinde vardır ama her toplumda aşkın yaşanışı farklı biçimlerde zuhur eder. Bu durum, bireylerin içinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel özelliklerinden ileri gelir. Ancak aşk acısının kişide yarattığı etki, hemen hemen tüm toplumlarda aynıdır. Çünkü aşk, kişinin âşık olduğu kişiyi aşırı sevmesi ve aynı şekilde onun tarafından sevilmesi arzusuna dayanan bir duygudur.

Ara Nesil dönemi hikâyeleri genel olarak aşk teması üzerine şekillenmiştir. Kurgusunu tabiat tasvirleri ve düşünce eksenindeki ifadelerle renklendiren hikâyelerde aşk teması pek çok farklı şekilde ele alınmış ve yazarlar bu temayı olumlu ya da olumsuz yönleriyle anlatmıştır. Hikâyelerde yer alan kahramanların ruh halleri, aşkın hallerine göre değişiklik gösterir. Çünkü aşk, yapıcı bir pozisyondadır ve yönlendirici bir güçtür. Yazarlar, *"ona göre poz almak mecburiyetindedir ve ruhun dinamik işlevi, aşkın hallerine göre şekillenecektir"* (Özcan, 2014: 36). Ara Nesil döneminde kaleme alınan hikâyelerde aşk, kişilerin dünyayla olan ilişkilerini yönlendirme konusunda işlevseldir. Bu işlevselliğin kaynağı da, hikâye kahramanının sevdiği kişinin kendisine karşı olan hal ve hareketlerinden ileri gelir. Aşk temi ayrılık, aldatan/aldatılan, itiraf edilemeyen, karşılıklı, karşılıksız, saplantılı/zarar veren, yasak aşk/günah gibi boyutlarda karşımıza çıkar.

2.1.1. Aşkın Aldatan/Aldatılan Halleri

Ara Nesil döneminde olayların yasak aşk ekseninde geliştiği hikâyelere rastlamak mümkündür. Karısını aldatan erkekleri konu edinen hikâyeler olduğu kadar, kocasını aldatan kadınların aldatıldığı hikâyeler de vardır. Ama incelenen hikâyelerde aldatan erkeğin, aldatan kadına göre daha fazla olduğu görülmektedir.

Mehmed Celâl'in *"Sadme-i Şebâb"* isimli hikâyesinde Fuad, zevke, eğlenceye düşkün, içki müptelası bir delikanlıdır. Ailesi onu bu kötü alışkanlıklarından vazgeçer umuduyla Nevber isminde bir kızla evlendirir, hatta bu evlilikten bir kızları olur. Evliliğin ilk zamanlarında kendini biraz düzeltmek için çabalayan Fuad, kısa bir süre sonra yine içki âlemlerine geri döner ve karısı Nevber'i tiyatrolarda kanto söyleyen, yabancı uyruklu bir bayan olan Virjini ile aldatır. Bütün hatalarına rağmen Fuad'ı seven, ona yürekten bağlı olan Nevber, gururunu ayaklar altına alır ve Virjini'nin evine gider. Ona Fuad'ı bırakması gerektiğini anlatır. Bunu yaparken sükûnetini muhafaza eder:

> *"Ben kocası gasb olunmuş talihsiz bir kadınım! İsmim Nevber'dir. (...) Kızımı mesud etmek için kocamı istiyorum. Onu iade etmek çalmak kadar güç değildir. Bir şey bilmez gibi duruyorsunuz matmazel! Daha anlamıyor musunuz? Kocamı, âşıkınızı, Fuad'ı istiyorum. (...) Lakin ben tehdid etmiyorum, matmazel! Rica ediyorum. Hem ne yapacaksınız? Onunla tezevvüç etmek sizin için pek güç olur. Haydi, benim güzel kardeşçiğim! Bir kadını, kabahatsiz bir çocuğu mesud etmek isterseniz artık kocamı bu eve kabul etmeyiniz."* (Maarif, nr. 34, s. 544)

Evli bir erkeğin başka bir kadınla ilişkide bulunması, hangi toplumda olursa olsun etik bir davranış değildir. Toplumun temel taşlarından biri olan aile kurumunun sevgi, saygı ve hoşgörü çerçevesinde yürütülmesi, gelecek kuşaklar adına oldukça önemlidir. Zira bu, onlar için rol model görevi üstlenecektir. Virjini'ye duyduğu hislerin etkisiyle evini ihmal etmeye başlayan Fuad'ın bu hallerine katlanamayan Nevber, öncelikle çocuğunun geleceğini düşünerek yuvasını ayakta tutmaya çabalar. Ama kendisini aldatsa da Fuad'ı sevmekten kendini alamaz. Çünkü erkek, geleneksel aile yapısı içerisinde evin direği ve güvencesidir. Nevber'in Virjini'nin ayağına kadar gidip onunla yüzyüze konuşması *"güvencelerin yokluğundaki koşullarda yaşamanın neye*

*benzediğini iletme çabası"*ndan (Laing, 2011: 38) başka bir şey değildir. Korumak zorunda olduğu bir evladı olmakla birlikte, yuvasının teminatı olan kocasına da büyük bir aşkla bağlıdır.

Ebulfaruk A.'nın *"Meşher-i Ahzândan Bir Levha"* isimli hikâyesi de erkeğin eşine olan ihanetini konu edinmiştir. Mektup tekniği ile kaleme alınan hikâyedeki kadın kahraman ve kocası, birbirlerini çok severek evlenmişlerdir. Kadın, evliliğinin ilk dönemlerinde doğru tercih yaptığını ve aradığı insanı bulduğunu düşünür. Yuvasında huzurludur, mutludur. Kocası onun yüzünü güldürebilmek için çeşitli sürprizler yapar, ona hediyeler getirir. Ancak bu mutlu günler kısa sürer. Bir süre sonra adamın hal ve tavırlarında değişiklikler başlar. Artık karısıyla ilgilenmez. Günlerce eve uğramaz. Kadın, kocasının bir Yahudi kızına gönlünü kaptırdığını ve ona ev açtığını öğrenir. Hikâyede kadının dilinden dökülen şu sözler, *"onun birey ahlakına ve evlilikte kadınla erkeğin eşitliğine olan sarsılmaz inancını"* (Argunşah, 2016: 117) yansıtmakla beraber, Türk toplumundaki kadın ve erkeğin aldatması karşısında takınılan tutumlar arasındaki derin farka bir eleştiri niteliğindedir.

> *"Allah göstermesin? Şimdiye kadar göstermedi ya artık bu hâlimden sonra mı gösterecek? Sizin yaptığınızı ben yapmış olsa idim, yahûd harekâtınızın binde bir cüz'ini icrâ eylemek denaetini irtikâb edip mesela bir erkeği sevse idim. Sizin gibi haftalarca yanında bulunmak değil, yalnız sevmek olsaydı. Siz ne hale gelirdiniz? Yahûd şu halimde öyle bir yalan söylesem ne hale girersiniz? Fikrinizde bir muvâzene ediniz." (Malumat, no.70, s. 444)*

Hikâyede kocası tarafından aldatılan genç kadının, aşk konusunda uğramış olduğu mağlubiyet karşısında ruh âleminin alt üst olması ve nihayet ölüme yürümesi anlatılır. Yukarıdaki satırlarda adeta isyan eden kadın, *"Sadme-i Şebâb"* hikâyesindeki Nevber gibi kocasının tutulduğu diğer kadının yanına gitmez. O, bu satırlarla yasını zihninde tutan, kederi kalbinden fışkıran ve feryadını dile getiren bunalımlı bir ruhun acı hezeyanlarını aksettirir. Kadın, kocasının kendisini aldattığını bilir, ama aşkın ıstırabıyla yanmaktan kendini alamaz. Onun kocasına yazmış olduğu mektuptaki soru ifadeleri, *"cevapları bulmaya çalışan bir öznenin tavrını yansıtmaktan ziyade, sahip olduğu cevapları ispatlamaya yöneliktir"* (Burcu Yılmaz, 2016: 107). Kendisinin içinde bulunduğu kederli hale düşmesindeki sorumluluğun kocasına ait olduğunu bilir ve

kendisine neden ihanet ettiğini anlamaya gayret eder. İhanetin nedenlerini sorgularken bir yandan da bu ihaneti yapanın kendisi olsa ne gibi sonuçları olacağını bilmesine rağmen yine de cevabını almaya çabalar. Ancak karnında kocasının çocuğunu taşımasına rağmen, yaşadığı acıları kaldıramaz ve canına kıyar. Üzüntüsüne kaynaklık eden şey, kocasını bu kadar severken onun daha kendisi hayattayken gidip başka bir kadına yâr olmasıdır. Aşk, bu genç kadın için acımasız bir avcı niteliğindedir ve o da bir kurbandır.

Erkeğin aldatması üzerine kurulu olan bir diğer hikâye, Vecihi'nin *"Netice Yahûd Bir Yetimin Sergüzeşti"* isimli hikâyesidir. Oldukça fakir bir ailenin çocuğu olarak hayata gözlerini açan Vecdi, günübirlik işlerde para kazanmaya çalışan babası ve hizmetçilik gibi işlere giden annesinin ani ölümleri üzerine daha dokuz yaşında iken sokakta kalır. Karnını doyurabilmek için bakkal çıraklığı, kahvehane yamaklığı gibi işlere gider. Yaz aylarında da dilencilik yapar. Ancak Vecdi'nin doğasında hırsızlık, ahlaksızlık gibi olumsuz özellikler bulunmaktadır. Bu nedenle girdiği hiçbir işte dikiş tutturamaz. Tüm bunlara rağmen bir hayırsever onu evlatlık alır. Bu hayırsever, oldukça varlıklı bir adamdır. Daha sonra bu adamın kızıyla evlenen Vecdi, adam öldükten sonra kalan mirası kötü tabiatının tesiriyle har vurup harman savurur. Vuslat isminde hafifmeşrep bir kadınla ilişki yaşar ve karısını aldatır. Vecdi'nin karısı ihanetin acısıyla verem olur, yataklara düşer. Hasta yatağında ölmeden önce Vecdi'ye şunları söyler:

> *"Şu yatağın içinde kanlar kusarak geçirdiğim günlerin bu gün doksanıncısıdır. Bu üç ay içinde, belki üç gece zevkinizi, rahatınızı terk etmediniz. Üç defa Vuslat'ınızdan ayrılmadınız. (...) Sokaklarda sürünür bir bîkes iken bu gün nâil olduğunuz saadet kimin yüzünden olduğunu hatırınıza getirmediniz. Vakıa bunları söylemeye hakkım yoktur; çünkü kendi amelimin cezasını çekiyorum. Fakat siz de bugünleri baki sanmayınız. Bana teveccüh eden mücâzât-ı maneviye sizin de eteğinizi bırakmayacaktır."* (Netice Yahud Bir Yetimin Sergüzeşti, 1898, s. 15-16)

Vecdi, çocukluk ve gençlik yılları zorluklarla geçmiş birisidir. O, kendisine Allah'ın bir lütfu olan hayırsever adam sayesinde o sefil hayattan kurtulmuştur. Adamın kızıyla da evlenerek mutlu bir geleceğe adım atmıştır. Ancak elindekilerinin kıymetini bilmez. Karısının yürek yakan konuşmaları Vecdi'de en ufacık bir etki yaratmaz.

Karısının üzülmesi, hayal kırıklığı yaşaması, ölecek olması umurunda bile değildir. Ama tüm bu yaptıkları yanına kâr kalmaz. Karısı sayesinde sahip olduğu serveti bitirir. Uğruna karısını aldattığı Vuslat, parası biten Vecdi'yi terk eder. Hikâyenin sonunda yine eski hayatına geri döner ve sefil bir şekilde ölür.

Mektup tekniğiyle kaleme alınan Mehmed Celâl'in *"Mektup"* hikâyesinde verem hastalığına yakalanmış ve ölmek üzere olan Zeliha isimli genç bir kız, arkadaşı Lütfiye'ye neden hastalanıp bu hallere düştüğünü anlatan bir mektup yazar. Zeliha, ta küçüklüğünden beri tanıdığı Necati'yle birbirlerini severler. Zeliha evleneceklerini düşünüp beklerken Necati, kıza annesinin bu evliliğe onay vermediğini, kendisinin de annesinin sözünü çiğneyemeyeceği için kızla evlenemeyeceğini söyler. Ancak gerçek bambaşkadır. Necati, Zeliha'yı başka bir kızla aldatır ve Zeliha'nın son nefesini vermek üzere olduğu gece onunla evlenir.

> *"O, sirişk-i samimânesine inandığım, muhabbetiyle bahtiyâr olacağını ümîd ettiğim Necati, bir başka kızı bedbaht etmek için, karşımızdaki eve giriyordu. Orada, sürûr, saâdet, düğün vardı. Lakin ben ölüyordum. (...) Ağzımdan kan boşanıyor."* (Malûmât, nr. 191, s. 1434)

Zeliha, aşkla yeşeren, filizlenen bir mutluluğu evlilikle perçinleyeceğini düşünürken her şeyden çok sevdiği Necati'nin kendisine ihanet etmesinin ruhunda yarattığı tahribat ve acı, onun dayanma gücünü aşar. Onun için bu ihanetin acısından kurtulmanın en kolay yolu ölümdür. Burada Zeliha günahsız bir kurban, ona ihanet eden ve hayallerini altüst eden Necati ise acıması olmayan bir avcı olarak belirir. Aşkta mutluluğu yakalayamayan, ihanete uğrayan Zeliha'nın ölmesi mukadderdir. Âşık olduğu ve evlilik hayalleri kurduğu adamın ihanetiyle gönlünde kapanmayan bir yara açılan Zeliha'nın elem dolu ruh hali bütün hikâyeye yansır. Ruhunun yaşadığı ağır tahribat tüm vücuduna sirayet eder ve kahrından verem hastalığına yakalanır.

Ali Kemal'in *"Şefika"* isimli hikâyesinin giriş kısmında, elinde bohçayla Rusya Hastanesi'ne doğru yürümekte olan bir kadınla karşılaşılır. Hastaneye yaklaştıkça kadının kalbi hızla artar ve sonunda hastane kapısının önüne geldiğinde gözyaşlarına boğulur. Biraz kendini toparladıktan sonra kapının çıngırağını çeker. Az sonra yaşlı bir adam olan hastane kapıcısı karşısına çıkar ve ona hastası olup olmadığını sorar. Hastası olduğunu söyleyen kadına, yaşlı adam hastasının adını sorar, ancak bugün ziyaret günü olmadığı için hastasını göremeyeceğini söyler. Kadın, hastasının adının Rifat olduğunu

ve iki aydır burada yattığını söyler. Bu noktada hikâyede geriye dönüş tekniği devreye girer. Adının Şefika olduğu öğrenilen kadın, kendisini aldatan ve boşayan eşi Rifat'ın verem olduğunu öğrenince dayanamayıp ona bir bohça hazırlamıştır. Rifat'ın kendisine yaşattıkları bir film şeridi gibi Şefika'nın gözünün önünden geçer.

> *"(...) Birlikte ancak bir buçuk sene geçirmiştiler. Nihayet Rifat'ın iffet-i sebâbını tesmim eden, içini ve ona bu akdah-i mevti bilâ-fasıla veren barid-i katil, bir oyuncu kadın, bir serpâtin rakkasesi, biçâre Şefika'yı da o kadehlerle manen zehirlemekten hiçbir gece hali kalmıyordu. Altı ay müddet bu devre-i kerihanın bin türlü vekâyi-i sefilesiyle doldu taştı. Şefika'nın birkaç ufak mücevheratıyla Rifat'ın o refika-i vefâdârı saklayan evi elden gitti. Bu ayların hitamına doğru idi ki iki yıldır Rifat'ın dimağını yakan içkiler onu çıldırtmışçasına Şefika'nın üstüne hücum ettirdi, zavallı kız kaçtı, birkaç gün sonra boşandığını haber aldığı vakit bir odaya kapanarak saatlerce ağladı."* (Mecmua-i Kemal, nr.1, s.162)

Şefika ve Rifat birbirlerini severek evlenmiş iki insandır. Ancak Şefika, Rifat'la huzuru ve mutluluğu bulduğunu düşündüğü bir anda onun oyuncu bir kadınla olan ilişkisini öğrenir. Aldatılmasının sonrasında acılarıyla kendi kabuğuna çekilen Şefika, bir yandan ihanetin üzüntüsüyle boğuşurken, diğer yandan Rifat'ın oturdukları evi o kadın uğruna satması, Şefika'yı dövmesi ve onu boşamasıyla, kadının acısı katlanılmaz bir hal alır. Şefika'nın kısa süren mutluluğu yerini mutsuzluğa ve kedere bırakır. İhanete uğramış olmanın üzüntüsü ve Rifat'ın kendisini boşamasının ardından devamlı gözyaşı döker. *"Dünya, sevilen varlıkla kurulacak bir içtenlik yuvasıdır"* (Özcan, 2014: 42). Eğer sevilen kişi yoksa o hayatın bir mânâsı kalmaz. Çünkü âşık için sevdiği kişi, var oluşunun en önemli sebebidir. Onun olmaması, âşığın var oluşunun ortadan kalkmasıdır. Şefika, Rifat ile evlenerek dünyadaki içtenlik yuvasını kurmak istemiştir. Ancak Rifat'ın kendisini aldatması ve boşamasıyla var oluşunun sebebi olan adamı kaybeder. Şefika için bundan böyle bütün yollar acı ve kedere çıkar. Kendisine bunca hakareti reva gören adamın verem olduğunu duyduğunda bile, onun için üzülüp gözyaşı döker. Şefika için Rifat'ın olmadığı her yerde hüzün hâkimdir. Çünkü o, bütün varlığıyla Rifat'a bağlıdır. Bunu hikâyede geçen, *"Çünkü hala onu, o artık yabancı olmuş adamı, dünyada kendisine en yakın, en âşinâ, en merbut bir vücûd olarak*

tevehhüm ediyordu." ifadesinden de anlamak mümkündür. Nitekim Rifat'a getirdiği bohçayı, kapının önüne gelen hastabakıcıya verirken Rifat'a bir şey söylemesinin gerekmediğini, onun bohçayı tanıyacağını ima eder. Şefika böyle bir eylemde bulunarak, ihanetin omuzlarına yüklediği ağırlığı bir nebze olsun hafifletmeye çalışır.

F. İskender'in *"Bir Sergüzeşt-i Bedbahtâne"* isimli hikâyesi, kadının aldatması üzerine şekillenmiştir. Hikâyenin adı belli olmayan talihsiz kahramanı, çocukluğunda çok acı günlerden geçmiştir. Babası annesini döver; annesi de hıncını ondan çıkarır, onu aç bırakır ve ne annesi ne de babası onunla asla ilgilenmez. Bu kara günlerde bir ihtiyar ona kucak açar. Onunla kendi evladı gibi ilgilenen ihtiyar, kahramanı iyi yetişmesi için okullara gönderir. İhtiyarın ilgisi, ona sağladığı eğitim meyvelerini verir ve kahraman bir öğretmen olur. Artık tek isteği mutlu bir yuva kurmaktır. O güne kadar çektiği acıları karısının kollarında unutacağının hayaliyle yanıp tutuşur. Bir gün yaşça kendisinden epeyce küçük, annesi yeni vefat etmiş bir kız görür. Görür görmez vurulduğu bu kızla evlenir. Evliliklerinin ilk zamanlarında kızın gözüne vahşi görünmemek adına, ona olan yoğun hislerini içine atar ancak bir süre sonra dayanamaz, kıza onu sevmesi için adeta yalvarır. Ancak kız onun bu sevdasına karşılık vermez. Onunla evlenmiştir, ama onu hiçbir zaman kocası gibi görmemiştir. Kıza göre bu evlilik merhametin sonucudur. Kızın bir gün kendisini sevebileceği umuduyla yaşayan kahraman, karısının isteklerini karşılayabilmek adına, talebelerinden birine evinde bir oda kiralar. Zaman içerisinde karısı ve talebesi arasında yasak bir aşk başlar. Zaten adam bir süredir bu konuda kuşku duyar. Bir gün her zaman geldiği saatten daha erken eve gelir. Karısı ve talebesini yakalar.

> *"Herif… Bir koltuk sandalyesinde oturmuş… Zevcem ayakları altında bulunan bir yastığın üzerinde oturmuş zevcem… Zevcem onun ayaklarına kapanmış… (…) Ben odaya girdiğim zaman bunların başları birbirine yaklaşmış olduğu halde gördüm. Ayrıldılar. Uzun bir buseden ayrılmışlardı… Her ikisinin dudaklarında henüz o busenin eseri görünüyordu. Yüzlerinde vuslat emâreleri görünüyor idi."* (Malûmât, no. 66, s. 358)

Eziyetler, kahırlar içinde büyümüş ve hayatın tüm zorluklarına göğüs gererek öğretmen olmuş adam, sevdiği biriyle evlenerek mutlu olacağını düşünür ve karanlıkların aydınlığa kavuşacağına inanır. Bu adamın huzuru, saadeti, toplum hayatındaki ilişkileri tamamen bu kadına bağlıdır. Hayatın hem yüreğinde hem

bedeninde açtığı yaraların acısını, bu kadına duyduğu aşkla dindirmiştir. Onunla düzeni yakaladığına inanır. Aşk ve evlilik kurumunun kendisine yüklediği sorumlulukların bilincindedir. *"Artık o tek ve bütün bir oluş şeklinde değil bölünmüş bir oluş halindedir"* (Deveci, 2014: 120). Ancak bir süre sonra bunun böyle olmadığı gerçeği yüzüne bir tokat gibi çarpar. Zevcesinin onu sevmemesi, inandığı şeylere büyük bir darbe vurur. Son olarak eşinin ihanetiyle adam adeta yıkılır ve zevcesini öldürür. Çünkü kadının ihanetiyle kurmak istediği düzen paramparça olur. Kadını öldürmesi de bu parçalanmışlığın derecesini göstermesi bakımından önem teşkil eder. Burada dikkat çeken husus, kadının aldatması karşısında kadına verilen cezanın ölüm olmasıdır. Kültürlerarası ölçüde belli başlı ayrımlar bulunsa da, genellikle tüm kültürlerde erkeğin aldatmasına gösterilen hoşgörü, kadın için geçerli olmayıp, bu durum bizim kültürümüzde daha baskındır.

Abdullah Zühdü'nün *"Mürde"* hikâyesinde karısının kendisini aldatması ve terketmesi sonucu avareye dönen bir adamın yaşadıkları kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. Hikâyenin kahraman anlatıcısı, arkadaşı Ahmed Kâmî'yi ikinci defa olmak üzere yine oldukça sefil ve pejmürde bir halde görür. Gözlerinin yalnız beyazı görülen bir kör, yırtık pırtık elbiseler giymiş, saçı sakalı birbirine karışmış bir halde keman ile kemençe arası ismi geçmeyen bir çalgı çalar. Kör adamın yanında bir de kırk beş yaşlarında başka bir adam vardır. Kör içli içli çalarken yanındaki adam da kıraathânede masaları dolaşarak para toplamakla meşgul olur. Kahraman anlatıcının kör adamı gözü bir yerden ısırır, ama bir türlü onun kim olduğunu çıkaramaz. Kör adamın haline çok üzüldüğü için, onun yanında para toplayan adama para verir. Aradan bir süre geçtikten sonra kahraman anlatıcı, kör adamın çok iyi tanıyıp bildiği Ahmed Kâmî olduğunu anlar. Anlatıcı, onu ilk tanıdığı zaman Ahmed Kâmî bir dairenin tahsildarıdır. Ancak çevresindekiler ona Âşık Kerem lakabını takarlar. Bu lakabın kendisine takılmış olmasının sebebi onun kimin nesi olduğu bilinmeyen fakat oldukça güzel bir kadınla evlenmesi ve bu evlilikten hiçbir arkadaşına bahsetmemesi hatta evleneceğini bile haber vermemesinden ileri gelir. Bir gün âmirinden utana sıkıla izin ister ve sekiz gün sonra geri döner. İzinden döndükten sonra onun için artık her şey bambaşkadır. O günden sonra daireden hiçbir arkadaşıyla dışarı çıkmaz, hiç kimseyle bir yerde bulunmaz, hiçbir yerde dolaşmaz, bir yere davet edildiği zaman bir bahane bularak kaçar. Onun bu hallerinden şüphelenen ve peşine düşen arkadaşları onun evlenmiş olduğunu öğrenirler. Bu fakir, çirkin, ağır ve kaba adamın nasıl o kadar güzel bir kadınla evlendiğini

sorgulamaya başlarlar. Mutluluğuna gölge düşmesinden çok korktuğu için herkesten sakladığı karısıyla bir süre sonra sorunlar yaşamaya başlayan Ahmed Kâmî, kadının kendisini aldatıyor olmasından şüphe duyar. Özellikle bir gün dairedeki arkadaşlarından birinin imalı sözlerinden sonra kuşkularının yersiz olmadığını anlar ve adeta dünya başına yıkılır.

> *"Ahmed Kâmi birdenbire titredi. Benzi gül gibi uçtu. Çeneleri birkaç defa oynadı. Dişleri gıcırdadı. En şedîd bir buhrân içinde terleyen alnına kuzgunî siyah saçlarının bir kısmı yapışarak, acı acı sırıtarak arkadaşının yüzüne baktı. Hırz-i cân ile sönük duran gözlerinde bir şimşek çaktı. Yerinden biraz doğrularak bir savlet-i vahsiyâneye hazırlandı. Fakat diğer arkadaşları bir kahkaha koparınca derhâl kendini topladı. Hazin bir vaz-ı ye's ile oturduğu sandalyeye düşerek defterlerini açtı."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.151)

Karısının kendisini aldattığına dair şüpheler taşıyan, ancak bu şüpheleri bir şekilde bastıran adamın, arkadaşlarından da bu yönde imalı sözler işitince, kan beynine sıçrar. Bir an için o sözü söyleyen arkadaşına saldırmayı düşünür, ancak daha sonra sükûnetini muhafaza etmeyi başarır. Karısına deliler gibi âşık olduğu ve kendisi gibi bir adamla evlenmeyi kabul ettiği için minnetdârdır. Ona bu yönde bir şey sormaya, onu herhangi bir şekilde denemeye çekinir. Kendisini bırakıp gitmesinden çok korkar. Ancak korktuğu şeyler bir süre sonra başına gelir. Bir gün işten eve geldiğinde karısının evde olmadığını görür. Bugüne kadarki şüphelerinin yersiz olmadığı gerçeği tokat gibi yüzüne çarpar. Kadın onu aldatmış ve en sonunda da terketmiştir. Fakir, çirkin ve kaba bir adam olduğunu bilen, hayata dair yüreğinde bir umut beslemeyen Ahmed Kâmî hiç ummadığı bir anda aşka yakalanır. Hayatın ona bahsettiği ve sırılsıklam âşık olduğu karısını gözünden bile sakınır. Mutluluğuna nazar değmesinden korktuğu için, evleneceğini hiç kimseye söyleyemez. Evlendikten sonra da karısından önceki hayatıyla ilgili olan her şeye bir set çeker. Artık onun için yegâne varlık karısıdır. Ona duyduğu aşktan başka bir gerçeği yoktur. Ancak zamanla onun bu derin aşkının karısının gönlünde aynı yoğunlukta olmadığını hissetmek onun canını yakar, kalbini acıtır. Karısını kendisine karşı olan hal ve tavırlarındaki değişiklik de gözünden kaçmaz. İş yerindeki arkadaşların iması ise onun için bir yıkımdır. İçten içe hissettiği akıbetine gittikçe yaklaştığını hisseden adam, yine de karısını kaybetmemek adına sesini

çıkarmamaya gayret eder. Ama ne yaparsa yapsın aldatılmaktan ve terkedilmekten kendini kurtaramaz. *"Bir sadakate yaraşır biçimde yaşamayı başaramamak, kişinin olduğu ölümsüze ihanet etmesi"* (Badiou, 2016: 68) bakımından kadın kötü bir karakterdir ve kocasının aşkına ihanetle karşılık vererek onun mahvına sebep olur. Adam o günden sonra işi bırakır, kendini içkiye verir.

Mustafa Reşîd'in *"Adelina"* isimli hikâyesinde, fakir bir genç olan Fransuva ve zengin bir ailenin kızı olan Adelina birbirlerini severek evlenirler. Evliliklerinin üzerinden bir sene geçer. Fransuva karısı Adelina'yı çok sevmesine rağmen Adelina'ya bu sevgisini hiç göstermediği için kadında şüpheler uyandırır. Fransuva'nın kendisini artık sevmediğini ve başka bir kadınla aldattığına kendini inandıran Adelina, intikam alma isteğiyle harekete geçer. Bu intikam planını uygulamaya koyabilmek için bir zamanlar kendisiyle evlenmek isteyen, zengin ve çapkın bir bey olan Alfons'u kullanır. Alfons'la konuşur ve onu Taksim'deki bahçeye davet eder. Taksim bahçesine geldiğinde bir an için geri dönmeye niyetlenen Adelina'yı Alfons görür ve hemen yanına gidip arabaya bindirir. İntikam hırsıyla kocasını aldatan Adelina yaptığına çok pişman olur. Sabaha kadar gözüne uyku girmez. Ertesi gün evi terk eder. Gitmeden önce kocası Fransuva'ya bir mektup bırakır. Mektuba şu satırları yazar:

> *"Ben alçak bir kadınım. Size hıyânet ettim. Fakat yanınızda kalarak sizi aldatmak gibi bir hareketle denâetimi tezyîd etmeyi tecviz eylemediğimden bu memleketi terk ediyorum. Cezâ-yı manevi-i müebbedemi çekmek üzere bir manastıra gireceğim. Ebediyen elveda!"* (İkdâm, nr. 86, s. 4)

Evliliklerde çok mutlu anlar olduğu gibi bazen de şüphelerin, mutsuzlukların ve hırsların yoğun olduğu anlar da vardır. Kişi *"kendisini sevdiğine çok yakın hissederken bir sonraki an çok uzak hissedebilir ve kendine bu hatayı nasıl yaptığını ve kendini nasıl kurtaracağını"* (Hasanoğlu, 2013: 28) sorar. Adelina için de böyle bir durum söz konusudur. O, kocası Fransuva ile bir aşk evliliği yapmıştır. Ancak adam, karısı gibi sevgisini dışarı yansıtabilen karakterde biri değildir. Kadın, kocasının bu durumunu, kafasında büyütmeye başlar ve zaman içerisinde kendisini aldattığına inanır. Oysa gerçek olan bir evliliğin bazen iyi bazen kötü anları; eşlerin de birbirlerine zıt olan karakter özellikleri taşıyabileceğidir. Fakat, Adelina gün geçtikçe bu gerçekten uzaklaşır. Bir başka dikkat çeken nokta da, kadının aldatması üzerine kurulu olan bu hikâyede, Adelina'nın kocası tarafından öldürülmemiş ya da herhangi bir cezaya maruz

kalmamış olmasıdır. O, sadece varsayımlarla hareket ederek büyük bir hataya imza atmıştır. Sırf intikam uğruna kocasını aldatmasından ötürü yaşadığı pişmanlıkla kendi cezasını yine kendi kesmiştir. Burada dikkat çeken husus Adelina'nın yabancı uyruklu bir kadın olmasıdır. Şark toplumuna mahsus bir kadının aldatması karşısında verilen ceza genellikle ölüm olurken, Garp toplumundan olan bir kadının cezası ölüm olmamış; kadın hatasını bildiği için evinden ayrılıp bir manastıra yerleşmiştir. Bu, Şark ve Garp toplumlarında kadının aldatması durumunda yaşanan farkı göstermesi açısından önemlidir. Zira bu noktada hikâye yazarının muamelesi de farklıdır.

Hem erkeğin hem de kadının ihanetinin ele alındığı Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde erkeğin aldatmasının işlendiği hikâyeler nispeten daha fazla olup ihanete uğrayan kişilerin ruhsal yönden darmadağın olduğunu görmek mümkündür. İhanetin acısını kalbine gömüp hayatını devam ettirmeye çalışan hikâye kahramanları olduğu gibi; bazıları da ruhunun çektiği ıstıraba dayanamaz ve sonları ölümle biter ki bu durum Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde daha sık karşılaşılan bir neticedir.

2.1.2. Aşkın En Acı Hali: Ayrılık

Dünyadaki bütün edebi eserlerde en çok ele alınıp işlenen temalardan birisi sevdiğine kavuşamama ve bunun kişiye verdiği yürek sızısıdır. Ara Nesil döneminde kaleme alınan bu gibi hikâyelerde ya âşıklar çeşitli engeller neticesinde birbirine kavuşamaz, ya da âşıklardan birisi ölür ve geride kalan diğer âşık ölen sevgilisinin ardından karanlıklara gark olur.

Bir Kari imzasıyla yayımlanan *"Sergüzeştim"* isimli hikâyenin adı verilmeyen kahramanı, bir gün babasıyla beraber babasının arkadaşı olan Mösyö Marsel namında bir adamın evine ziyarete giderler. Bu ziyaret esnasında hikâyenin başkahramanı olan delikanlı, Mösyö Marsel'in kızı Jülyet'i görür ve ona âşık olur. O günden sonra babasıyla beraber birkaç ziyaret daha gerçekleştirirler. Bir süre sonra delikanlının babası oğlunu karşısına alır ve artık evlenmesini istediğini söyler. Hatta onunla evlenmesi için Mösyö Marsel'in kızı Jülyet'e talip olduğunu ancak Jülyet'i başka biriyle nişanladıklarını oğluna anlatır. Jülyet'in kendisini sevdiğinden emin olan delikanlı derhal bir mektup yazar. Delikanlının mektubuna karşılık olarak yazdığı mektupta Jülyet de ona karşı hislerinin olduğunu, ancak artık başka biriyle nişanlandığını ve ailesine karşı gelemeyeceğini anlatır. Artık kavuşamayacaklarını anlayan delikanlı kahrolur.

> *"(...) Şimdi senin tatlı muhabbetini gönlümden çıkarmaya, latif hayalini zihnimden hazf etmeye mecburiyet görüyorum. Ah Jülyet seni keşke görmeye idim de şu mehâlik-i aşka giriftâr olmaya idim. Senin muhabbetini gönlümden, kalbimden çıkarmaya çalışıyorum. Acaba buna muvaffak ve muktedir olabilecek miyim? Pederim bana bir diğeriyle izdivaç teklif ediyor. Acaba bu izdivacı kabul etmeli miyim? İşte buna bir türlü cevap veremiyordum. Bir uzun düşünceden sonra buna cevap verdim. Evet, teehhülü ret edecektim."* (Malûmât, nr.63, s. 293)

Jülyet'e olan aşkını tüm yoğunluğuyla yaşarken kızın bir başkasıyla evlenecek olması, delikanlı için ayrılığın ilk basamağıdır. Bununla beraber Jülyet'e yazdığı mektuba karşılık olarak kızın ailesine karşı gelemeyeceğini bildirdiği bir mektup alınca ayrılık kesinleşir. Delikanlı için aşk ve âşık olduğu Jülyet ile bir ömür boyu birlikte yaşama arzusu hayatın en önemli değeridir. Bu değer, dünyasının dışına itilen genç için *"hamlelerinin boşlukta ve neticesiz kalması, itilen varlığın trajik çukura düşmesine yol açar"* (Özcan, 2007: 167). Taraflar arasında oluşan acı sebebiyle aşk, genç kahramanın başka bir şehre giderek uzaklaşması gibi bir duruma yönelir. Çünkü aşktan beklediği karşılığı bulamayan delikanlı için, çektiği acı ve ıstıraptan kurtulmanın tek yolu yaşadığı yerden uzaklaşmaktır. Oğullarının daha fazla acı çekmemesi adına ailesi de böyle bir fikre razı olur. Seçimini yapmak durumunda kalan kahramanın, Jülyet'e olan hisleri aynı derinlikte devam etse de, bir yetişkin erkek gibi hareket etmesi gerektiğinin bilincindedir. Kızın ailesinin kararına karşı gelememesi sonucu Jülyet'e kavuşamayan delikanlı, başka biriyle evlenme fikrine de yanaşmaz. Sonuç olarak Jülyet'in ailesine karşı gelememesi gerçeği, bu aşkı ayrılıkla neticelendirmiş ve delikanlı gönlüne söz geçirebilmek adına yaşadığı yerden uzaklaşmayı tercih etmiştir.

Mehmed Celâl'in *"Bakışlarımız Yekdiğerinin İçinde Bayılıyordu"* hikâyesinin başkahramanı olan delikanlı sanata meraklı, şiir sevdalısı bir gençtir. Ancak kendisinde genç yaşta sinir hastalıkları baş göstermiştir. Bir gün kendi kendine gezerken bir evin balkonunda sarı saçlı, mavi gözlü bir kıza rastlar. İlk etapta onu unutmaya çalışsa da bu güzel kız belleğine kazınır. Ne yapıp edip onunla iletişim kurmaya karar verir. Kızın babasıyla tanışır, onları ailece evine davet eder. Daha sonra da onlar, genci davet eder. Artık ikisi de birbirlerine karşı olan duygularını açığa vurur. Aşkları hızla ilerler.

Gencin en büyük korkusu, kendisinde var olan sinir hastalıklarından dolayı aşkına gölge düşecek olmasıdır. Ancak ona değil, kıza olur. Sevdiği kız hastalanır, verem olur. Delikanlı, hasta yatağında olan kızın yanına koşar. O anda yaşananlar hikâyeye şu satırlarla yansır:

> *"Ben gözlerimi silerken hafif bir ses:*
> *-Vay! Siz misiniz? dedi.*
> *Baktım: O, zayıf kolları üstünde yükselmiş, son, müteellim, uhrevi bir nazarla bana bakmaya başlamıştı! İkimiz de ağlıyorduk! Bakışlarımız yekdiğerinin içinde bayılıyordu!"*
> (Hazine-i Fünûn, nr.20, s. 163)

Ölümün kendisinden ayırdığı sevgilisiyle yaşadığı anları anlatan ben anlatıcı, olayları geçmişe dönerek aktarır. Birbirlerine olan son bakışlarındaki hüzün ve akıttıkları gözyaşları birbirlerine asla kavuşamayacaklarını bilen iki âşığın acısının dışa vurumudur. Aşk teması, iki sevgilinin acı ve ıstırabını hissettirerek egemen kılınmıştır. Aşk derdiyle birlikte baş gösteren ayrılık, hikâyedeki âşıklar için yas tutulacak bir trajedi hâlini almıştır. Ayrılık acısını, hem ben anlatıcı hem de ölüm döşeğindeki sevgilisi aynı yoğunlukta yaşar. Ben anlatıcı, sevdiği kızla yaşadığı son anları kalplerine kor ateşin düştüğü bir zaman dilimi olarak yansıtır. Yokluğuna alışmanın mümkün olmadığı sevgilisinin bıraktığı boşlukta uzun seneler keder girdabında bir o yana bir bu yana savrulur, yüreğini aşk acısı dağlar. İki âşığın karşılıklı akıttıkları gözyaşları ayrılığın akabinde tezahür eden hasretin doğurudğu acının bir göstergesidir.

İmzasız olarak yayımlanan *"Sevda-yı Masûmâne"* isimli hikâyenin kahramanları olan Sesil ve Marsel, daha küçük yaşlardan beri birbirlerine sevdalıdırlar. Yaşları on dört on beşe gelince artık eskisi gibi görüşememeye başlarlar. Bazen iki haftada bir sadece uzaktan uzağa bakmakla yetinirler. Bu durum ikisini de çok üzer, ancak ellerinden bir şey gelmez. Bir süre sonra yaşadıkları derin üzüntüden Sesil'de hafif öksürük, Marsel'de baş dönmeleri hâsıl olur. Önceleri ailelerin dikkatini çekmeyen bu durum bir gün Sesil'in evde bayılması ile son bulur. Hemen eve hekim çağırılır ve Sesil'e verem teşhisi konur. Ailesi Sesil'i İsviçre'ye götürür ve farkında olmadan kızlarının yüreğini daha çok acıtırlar. Aradan on beş gün geçer. Sesil'i artık hiç göremeyen Marsel de yataklara düşer. Marsel de verem olmuştur. Sonunda iki sevgili ölür, cenazeleri aynı gün aynı mezarlığa defnedilir.

> *"Haziranın yirmi yedinci günü Röpodemor makberesinin pişgâhında bir cenaze göründü. Mezarlığa girilecek mahalde iki cenaze karşılaştı. Bunun birisi Sesil'in vücudunu kaplayan bir mahal-i felaket diğeri Marsel'i hâmil olan bir tabut!"* (İkdâm, nr. 130, s. 3)

Küçük yaşlarından itibaren birbirlerine meftun olan Sesil ve Marsel'in yaşlarının büyümesi daha doğrusu olgunlaşmaları koşullarının da aynı oranda olgunlaşmasını sağlamamıştır. Bu hikâyedeki ayrılık, hem âşıkların ailelerinin engellemesi neticesinde kavuşamamaları; hem de kavuşamayan âşıkların kahırlarından yataklara düşerek her ikisinin de ölmesi şeklinde ortaya çıkar. Onları birleştiren tek şey aynı kabristana gömülmeleridir. Sesil ve Marsel için katlanılmaz olarak algıladıkları ayrılık duygusu, acı ve hüzünle birleşip çoğalınca bu iki âşık kurtuluşu ölüme sığınmakta bulur. İki sevgili kavuşamayacaklarını anladıkları için, ayrılık acısına karşı ölüme sığınmayı yeğler. Bu noktada aşk, ölüm olgusuyla ilişkilendirilmiş şekilde karşımıza çıkar. Kederin ve ölümün verdiği acının iç içe geçtiği ayrılık duygusu, tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Aşk ile ölüm arasında gidip gelen döngüde, varlık ve yokluk arasındaki mücadelede yokluk ağır basmış ve kazanmıştır. İki sevgili de birbirinin olmadığı bir hayatı reddeder. Çünkü *"sevgili kozmostur ve düzen düşüncesi, sevgilinin varlığının bir neticesidir"* (Özcan, 2014: 38). Sesil ve Marsel için ideal düzen, kavuşup beraber oldukları düzendir. Ancak iki sevgili kavuşamaz, kozmos yerini kaosa bırakır.

Benzer yapıda olan bir diğer hikâye Vecihi'nin *"Heyhât"* isimli hikâyesidir. Birbirlerini dört senedir seven Râik ve Mâlike evlendikleri gecenin sabahında Mâlike'nin Râik'i yatağında ölü bulması, Mâlike'nin felç olması ve bundan dört ay sonra da vefat etmesini işler. Mâlike için Raik'in cenazesinin kalktığı an, can damarının koptuğu ve yüreğindeki kanın son damlasına kadar dökülüp tükendiği bir ana benzer.

> *"Râik'in yeni güveyi olduğunu anlatmak için güveyi kadar tezyin olunan tabutu kapıdan çıkarken minder üzerine düşmüş olan Mâlike'nin bir âh-ı hazin ile beraber yüreğine isâbet eden nüzul ondan sonra ömrünün ancak dört ay kadar devamına müsaade etti."* (Hikâye-i Müntehabe Mecmuası, 1898, s.34-35)

Hikâyenin ismi olan "heyhat" kelimesi *"yazık, ne yazık; ne kadar uzak"* (Devellioğlu, 2004: 360) anlamında kullanılır. Hikâyede gerçekleşen olaylarla hikâyenin ismi arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Öyle ki, dört senedir birbirlerine

büyük bir aşkla bağlı olan Râik ve Mâlike bütün engelleri aşarak evlenmişlerdir. Ancak tam birbirlerine kavuşmuşken her şey altüst olur ve hiç beklemedikleri, akıllarının ucundan bile geçirmedikleri ölüm, adeta bir düşman gibi onları vurur. Râik'e tam kavuşmuşken onu sonsuza dek kaybeden Mâlike, Râik'in cenazesi kaldırılırken üzüntüden felç olur ve bu şekilde ancak dört ay yaşar. Mâlike'nin hiç ummadığı anda yaşadığı acı olaylar ve Râik'i sonsuza dek kaybetmesi *"yalnızlaşmış bir ruhun trajedisidir"* (Korkmaz, 2013: 590). Mâlike, sevdiği adama kavuşmuşken ondan ayrılmanın acısını ancak ölümle sonlandırabilir. Zira ayrılık duygusunun yürekte yarattığı acı, dayanma sınırlarının üzerindedir. Bu acıdan kurtulmanın en kısa ve kolay yolu ölümde aranır.

Bedri Ziya'nın *"Agâh"* isimli hikâyesinde yazar-anlatıcı bir sabah kalkar ve denizi seyretmek için bir gazinoda oturmaya başlar. O, denizi seyrederken omzuna bir elin dokunduğunu hisseder. Dönüp baktığında karşısındaki yüz ona tanıdık gelir ama önce hatırlayamaz. Daha sonra o kişinin eski bir dostu olan Agâh olduğunu fark eder. Ancak Agâh daha genç yaşında çok değişmiş, fiziksel olarak adeta çökmüştür. Artık o eski yakışıklı, sevimli, çalışkan hallerinden eser yoktur. Neden bu hallere düştüğünü arkadaşına anlatmaya başlar. Bir kızı sever. Aşktan adeta kör olur. İşi gücü de bırakır. Ailesinden kalan servetle yaşamını idâme ettirir. Kızla evlenmek ister. Kız da Agâh'ı çok sevdiğini ama evlenmeleri için önce ailesinin rızasını alması gerektiğini söyler. Ailesini bu evliliğe ikna etmeye çalışan kız, bu arzusunu gerçekleştirmeye nail olamaz, ailesi bu evliliğe onay vermez. Kız, Agâh'a durumu haber veren bir mektup yazar.

> *"Pederim, validem izdivacımızın kâbil olamayacağını katiyen söylediler. Birincisi senin işi terkin, ikincisi hiçbir şeyle meşgul olmayarak istikbâlini ayaklar altında çiğnemekliğin sebep gösterilir. Agâh! Vicdâniyet-i ilâhiyeyye kısm ederim ki seni çok severim! Fakat ebeveynimin mugâyir-i emr ü rızasına olan, şeriata münâfi gelen bir şeyin teklifini tekrar red ediyorum. (...) Artık seninle hiçbir mahalde görüşemeyeceğim. Tezkere de yazamam. Beni unut. Mümkün olursa ben de buna çalışacağım."*
> (Malûmât, nr.28, s. 624)

Bu mektubu aldıktan sonra beyninden vurulmuşa dönen Agâh, yerlere kapanarak hıçkıra hıçkıra ağlar. Sevdiği kızdan ayrılmanın acısı onda hayata dair ufacık bir umut dahi bırakmaz. Bundan böyle onun duygu değeri, sevdiği kıza karşı hissettiği derin

bağımlılık ve bu bağımlılıktan ileri gelen çaresizliktir. İstanbul'a iki gün mesafede olan bir köyde ikâmet etmeye başlar. Onun bu köye yerleşmesi, sevdiği kızın aşkını kalbine gömüp onu unutma çabasından ileri gelen bir durumdur. Ancak bu kaçış onun acılarına son vermez ve ona *"kaçış eylemini başarısızlıkla sonuçlandıran bir süreci"* (Bayrak-Dağ, 2013: 1013) yaşatır. Kısa süre sonra kahrından verem olur. Artık ölmek üzeredir. Yazar-anlatıcı, Agâh'la konuşmalarının üstünden iki ay sonra onun ölüm haberini alır. Hikâyede santimantalizmin dramatik şekilde hissedildiğini söylemek mümkündür. Zira Agâh, haddinden fazla duygulu bir kişiliğe sahiptir. Davranışlarına duygularıyla karar veren bir insan olup aşkını ya kavuşma ya ölüm gibi bir yaklaşım üzerine temellendirir. Onun sevdiği kıza duyduğu derin aşk yüzünden işi bırakması, onu düşünmeden geçirdiği tek bir anının olmaması ve baktığı her yerde onun hayalini görmesi, aşkın insanın günlük hayatını nasıl etkilediğini göstermesi çabasının bir ürünüdür. Aşk, toplumsal yaşayışın gerçek düzleminde kendini ortaya koyar. Agâh'ı derin düşüncelere iten, içe kapalı bir kişiliğe bürünmesine neden olan ve alışkanlıklarını ters yüz eden tek amil aşktır. Aşk onun zihnini devamlı meşgul eder, hal ve hareketlerinde gariplikler göstermesine ve unutkanlık göstermesine neden olur. Aşkın yol açtığı dalgalanmalar, toplumsal hayatta yer alan Agâh'ın günlük hayatına fazlasıyla tesir eder. Tüm bunlar onun geleceğini de şekillendirmiştir.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde ayrılık teması, birbirini çok seven iki gencin genellikle aile faktöründen ötürü kavuşamamaları ekseninde ele alınır. Bununla birlikte birbirine kavuşmak üzereyken çiftlerden birinin ölümü de yine ayrılığın nedenlerinden birisi olup kahramanların trajik halleri dramatik bir şekilde yansıtılır.

2.1.3. Aşkın Karşılık Bulmayan/Bulan Halleri

Karşılıksız aşk, itiraf edilemeyen aşka nazaran daha vurucu bir histir. Zira itiraf edilemeyen aşkın itiraf edilince ne gibi bir hal alacağı bilinmez, her türlü olasılık söz konusudur ve itiraf eden kişinin daima bir umudu vardır. Ancak sevdiğinden karşılık bulamamış aşk, âşık için oldukça zor bir durumdur. Çünkü karşılıksız aşkta umut adına bir şey söylemek imkânsızdır.

Ahmed Râsim'in *"Mihnet-i Aşk"* hikâyesinde sevdiği kızın kendisini sevmediğini, ona asla kavuşamayacağını bilen ve ona sadece uzaktan bakmakla yetinen, bu nedenle ruhu acılar içinde kıvranan genç bir delikanlının yaşadıkları gözler önüne serilir. Bu hikâyede tabiat ön plandadır. Hikâyede ismi verilmeyen delikanlı, yanına bir

arkadaşını da alarak Kalamış Koyu'na doğru yürümeye başlar. Onların yürümeye başladığı zamanlarda gün yeni ağarmış, tabiat uyanmıştır. Hikâyenin giriş bölümü, Kalamış Koyu'nun güzelliklerinin tasviri ile başlar. Daha sonra iki arkadaş denizde bir sandala binerler ve küreklere asılırlar. Bir süre kürek salladıktan sonra tekrar karaya çıkarak ilerlemeye devam ederler. Kısa bir süre sonra fener yolundan bir lando görünür. İşte tüm bu yürüyüşler, denizde kürek çekmeler bu landodaki bayanı görmek içindir. Landonun içindeki genç bayan, kendisini görebilmek umuduyla yolunu gözleyen delikanlıya acıyarak bakar. Bu sırada delikanlı, yanındaki arkadaşına şunları söyler ve karşılıksız aşkın insanın kalbinde yol açtığı hüznü dile getirir:

> *"İşte benim mihnet-i kalbim! Ben bu sadmeye senede üç dört defa uğrarım. Her uğrayışımda eczâ-yı hayatımdan bir kısmının mahv olduğunu görüyormuş gibi halecân içinde kalırım."* (Hazine-i Fünûn, nr.1, s. 79)

Yüreğinde yeşeren aşk duygusu ve bu aşka karşılık alamaması sonucunda hayata karşı takındığı olumsuz tavır, onun ruh âlemine tesir ederek ifadelerinde acı ve kederi etkin kılmıştır. Sevdiğini gördüğünde hissettiği acıları anlatan kahramanın aşkı karşılıksız olmakla beraber, etkisi canlılığını olanca kuvvetiyle sürdürür. Bu noktada karşılıksız aşkın ele verici yönü yansıtılır. Çaresiz genç o gece sabaha kadar uyuyamaz, sevdiği kızın hayali gözünün önünden bir an bile gitmez. Karşılıksız aşkının acısı, yüreğine bir bıçak gibi saplanır. Hikâyenin dokusuna dramatik bir biçimde nüfuz eden karşılıksız aşkın ortaya çıkardığı hüzün, sevdiği bayana asla kavuşamayacak olmanın verdiği ıstırabın ruhunda yarattığı kederin eseridir. O, aşkına bir karşılık alamamasına rağmen, o kadını sevmekten ve senede üç dört kez onu görmekten kendini alamaz. Bu açıdan bakıldığında kendini ifade etme konusunda sorun yaşayan, içinde büyüyen karşılıksız aşkı hayatının merkezine yerleştiren kahraman kendi kabuğuna çekilmiş ve *"kökten yalnızlık içinde paradoksal bir yaşamın ortasındadır*" (Kanter, 2008: 112). Başka birine meyletmeyerek, dünyaya karşı bir tavır içine girer.

Ahmed Râsim'in bir başka hikâyesi olan *"Bikr Hayâl"*de de karşılık göremeyen bir aşk ve bu karşılıksız aşka tutulan bir adamın yaşadıkları anlatılır. Bu adam bir şairdir. Genç bir kıza âşık olur. Onu görmek, arayıp bulmak ve görebilmek için devamlı surette çaba gösterir. Hatta ona mektuplar yazar. Yazdığı mektupların birinde şunları kaleme alır:

> *"Ben seni gençliğim için değil dem-i şeyhûhetim için hazırlıyorum. Ben senin vücudunla hengâm-ı pîrîde ihyâ-yı şebâba muvaffak olacağım. Saçlarım, sakalım ağarmış, yüzüm felaketten buruşmuş, vücudum intizâ-i hayattan nişan veren lerzelerle rahnedâr olmuş, fikrim, hatıram boşanarak yalnız senin hayalin kalmış olduğu bir zamanda seni, bütün âmâlimin nokta-i ictimâî bütün hevesâtımın muhriki olan seni görerek kitâb-ı hayatımı bir de aşağıdan yukarıya okuyarak dünyada geçirdiğin eyyâm-ı muhabbeti mizân etmek isterim. (...) Yalnız seni sevmek için mütehassisim. Yalnız seni görerek, yaşamak denilen bu maişet-i elîmeyi unutmayı arzu ederim."* (Malûmât, nr. 21, s. 451)

Şair tabiatının ona bahşettiği yeteneklerle sevdiği kıza karşı olan duygularını anlatan ben anlatıcı, onu sadece gençlik yıllarında değil bir ömür sevmeye hazır olduğunu, dünyanın gamını, kederini onunla unutacağını ifade eder. Ancak bu mektup da dâhil olmak üzere, sevdiği kıza yazmış olduğu hiçbir mektuba karşılık alamaz. Araya on beş yıllık bir zaman girer, şair, sevdiği kızdan hiçbir haber alamaz. Ama bu on beş yıllık sürede onun hayaliyle yanıp tutuşur. Bir yaz günü Göksu'da gezerken ona rastlar. Geçen zaman bünyesine sirayet etmiş, olgunlaşmıştır. Yanında iki çocuğu vardır. Kadın, şairi tanımaz, ama adam karşılık görmeyen aşkının, o el değmemiş hayalin gönlünde ilk günkü ateşiyle yandığını hisseder. Bu hikâye, karşılık bulamayan bir aşkın üzerinden geçen zamana rağmen anılarıyla derin izler bıraktığı için unutulmayan bir aşkın ben anlatıcıyı her yönden etkisi altında tutuşunu gözler önüne serer. Yoğunlaşan, günden güne artan, bedeni aşan, bununla beraber vazgeçilmez bir tutkuya dönüşen, sınırı olmayan, karşı konulmaz bir aşk duygusunun yakıp kavurduğu ben anlatıcının kendi arzu ve istekleri âşık olduktan sonra sadece kendine yönelik olmaktan uzaklaşmıştır. O artık yalnız kendini düşünemez. Sevdiğini kendinden daha çok düşünür. Ona duyduğu kavuşma isteği benliğinin sınırlarını çoktan aşmıştır. Öyle ki, ona duyduğu hasret, fiziksel ve mantıksal ihtiyaçları aşmış, derin bir boyuta ulaşmış ve ruhsal bir seviye kazanmıştır. Ayrıca hikâyede âşık olduğu kıza bir eş, dost, yoldaş olmak istemesi, sevdiğine kendini böyle bir âşık olarak tanımlaması, Türk hikâyesinde âşığa getirilen yeni bir nitelemedir.

Ahmed Hikmet'in *"Vesim Bey"* hikâyesinde aynı kişiye âşık olup aşkına karşılık bulamayan iki kız kardeş vardır. Bunlar Lili ve Tea'dır. Genç, yakışıklı ve istikbal vadeden bir bey olan Vesîm, bir arkadaşı vesilesiyle Rölandi ailesiyle tanışır. Rölandi ailesi tarafından oldukça beğenilen Vesîm, daha sonra kendi ailesini de onlarla tanıştırır. İki aile arasında zaman içerisinde samimiyet ilerler. Bu samimiyet, Vesîm ve Rölandi ailesinin kızları olan Lili ve Tea arasında da aynı doğrultuda gelişir. İki kız kardeş, Vesîm'e karşı derin duygular beslemeye başlarlar. Vesîm de bu durumun farkındadır. Ancak o, içten içe Lili'ye karşı bir şeyler hissetmektedir. Fakat Tea'yı da üzmemek adına Lili'ye olan hislerini belli etmez. İki kız kardeş özellikle Tea karşılıksız aşkın acısını çok daha yoğun yaşar ve bunu her halinden belli eder. Madam Rölandi, Vesîm'in annesine Vesîm ve Tea'nın evlenmesinin münasip olacağını söylese de Vesîm'in annesinden olumlu bir yanıt alamaz. Tea, son bir hamleyle Vesîm'e kendisiyle evlenmek istediğine dair bir mektup kaleme alır.

> *"(...) Genç, Tea'dan aralarında bir râbıta-i ebediye teklifine dair bir mektup aldı. Bu kâğıdı zavallı kızın ne kadar çekine çekine yazdığı üslûb-ı ifâdesinin kesikliğinden, perişanlığından anlaşılıyordu. Vesîm bey, istikbâlini temin etmeden izdivâc-ı mûcib-i bahtiyar olamayacağına dair güzel ve nazik bir cevap yazdı."* (Maârif, nr. 196, s. 369)

Vesim'e duyduğu aşka bir kez daha karşılık alamayan Tea, büyük bir hayal kırıklığına uğrar. İki kız kardeşin arasında kalan Vesîm adeta kaçarak Avrupa'ya gider ve orada dört sene kalır. İstanbul'a geri döndüğünde Lili'nin Floransa'da tifodan öldüğünü öğrenir. Tea da evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Dört yıl sonra Vesîm'le sokakta karşılaşan Tea, her ne kadar evlenmiş ve hatta çocuk sahibi olmuş olsa da karşılıksız aşkını hatırlayarak gözyaşlarının akıp gitmesine engel olamaz. Aşk, insanın gönlünü gizliden gizliye kuşatır, ele geçirir ve kısa sürede için için kanayan bir yaraya dönüşür. Tea da bu kuşatmadan ve yaradan nasibini almıştır. Yara zaman içinde kabuk bağlasa da sızısı hiç dinmez. Tea, geçen dört sene boyunca uzaklardaki Vesîm'i hatırlar, birlikte geçirdikleri zamanlara özlem duyar ve bunun ruhunda yarattığı hüzün, Vesîm'i uzun bir aradan sonra yeniden görünce adeta tavan yapmış bir duygu yoğunluğuyla akseder. Eski günler geride kalsa da, anılar küllenmeye yüz tutsa da, Tea için Vesîm'den karşılık görmemenin ve ayrı düşmenin verdiği acı, canını yakmaya devam eder. Evlenip çocuk sahibi olmasına rağmen, Tea'nın hatırlayışı, yüreğine

hükmeden Vesîm'i yeniden karşısında görünce karşılıksız aşkının acısı ve ona asla kavuşamayacak olmanın verdiği hüzün ekseninde cereyan eder. O, karşılıksız aşkın bir kurbanıdır.

"Bir Âşık Mahrûm'un Rûyâ-yı Hâili" hikâyesinin başkişisi Mahrûm'un kız kardeşi Zühre'nin Nesibe isminde oldukça güzel bir arkadaşı vardır. Mahrûm mektebe gidip gelirken bu güzel kızı görür ve ona karşı kalbinde derin duygular yeşermeye başlar. Seneler hızla geçer. Nesibe artık büyümüştür, eskisi gibi sık ve açık bir şekilde dışarı çıkamaz. Mahrûm ile her tesadüf etmelerinde onun gözünün içine bakan ve ona gülümseyen Nesibe'nin de kendisine karşı aynı derin hisler beslediğine inanır. Birkaç defa kıza mektup vermeye niyetlenen Mahrûm, her defasında bunu yapmaktan vazgeçer. Sonunda ailesini Nesibe'yi istemeleri için kızın ailesine gönderir, ancak hiçbir şey Mahrûm'un tasavvur ettiği gibi değildir. Nesibe başka biri ile nişanlanmış ve yakında evlenecektir. Nesibe'nin gözünde Mahrûm'un aşkının karşılığı yoktur. Mahrûm, bakışları ve tebessümleriyle kendisine umut veren Nesibe'nin yaptıklarını çok düşünür, ancak yine de bu durum onu isyan etmeye sürüklemez.

> *"Acaba bu vefasızlığı için rûh-i müşahhası bulunan meleğe hiçbir serzenişte bulunmamış mıdır? Ona bu hakkı kim verdi? Nesibe'den bir vaad mi almış idi? Bir genç kız mültefitâne tebessümleri bir erkeğe hakk-ı serzeniş vermeye kâfi midir? Buralarını hiçbir zaman fikr-i muhakemeden devr tutmayan Mahrûm, mini mini hanıma hiçbir şikâyette bulunmamamyı tercih etmiş (...) artık kendisinin olması müstehil olan sevdiğine perestişkârâne mütehassirâne bir nazarla bilâ-ihtiyâr ağzından düşürmüştür."* (Teavün-i Aklâm, nr. 11, s. 86)

"Âşık olabilmek için sevme becerisini asgari düzeyde de olsa edinmiş olmak gerekir" (Göka, 2015: 204) ki, hikâyenin başkişisi olan Mahrûm'un bu beceriye mâlik bir erkek olduğunu hikâye boyunca gözlemlemek mümkündür. O, hayat seyrinde aşkı ve Nesibe'yi kendisine sunulan bir var olma fırsatı olarak görür ve kendisini Nesibe'yi yüceltmeye adar. Nitekim ailesini onu istemeleri için göndermesi bunun ilk adımıdır. Ancak aşk hayatının kaotik ortamı, Mahrûm'u aldatır. Kızın bakışları ve tebessümleri onun düşündüğü gibi değildir. Nesibe'nin gönlü bir başkası için atmaktadır ve onunla nişanlanır. Yaşadığı hayal kırıklığının etkisi her şeye rağmen Mahrûm'u kendi sınırlarının farkındalığından uzaklaştırmaz. Onun arzu ettiği şey, sevdiği kız olan

Nesibe ile evlenip mutlu bir yuva kurmaktır. Ancak bu arzusuna nâil olabilmek için, kızı zorlayacak durumu da yoktur. Kendisine bakışlarla ve tebessümlerle umut verilmiş dahi olsa, Nesibe'nin bunu kendi ağzıyla söylemediğini bilir. Bu nedenle haddini bilir, kimseye zarar vermez ve arzusunu baskılar. O, karşılıksız aşkının kendisine yaşattığı acıya rağmen yaşadıklarını olduğu gibi karşılayan, kaderiyle dövüşmeyen olgun bir kişilik görüntüsü sergiler. Onun olgun kişiliği, karşılık bulamadığı aşkı olgun savunma düzenekleri içinde yaşar ve kendi için en doğru olanın İstanbul'dan ayrılmak olduğunu düşünerek, Akdeniz'de bir sahil köyüne yerleşir.

Abdullah Zühdü'nün *"Bir Hatıra"* isimli hikâyesindeki karşılıksız aşk bambaşka bir biçimde ele alınmıştır. Hikâyenin ben anlatıcısı, çocukluk arkadaşı olan Latif'ten halinin iyi olmadığını ve kendisiyle görüşmek istediğini anlatan bir mektup alır. Ben anlatıcı, Latif'ten böyle bir mektup aldığı için oldukça şaşırır. Çünkü onun tanıdığı Latif şen şakrak, hayat dolu, umursamaz bir insandır. Arkadaşını oldukça merak eden ben anlatıcı, Latif'in mektupta tarif ettiği Kanlıca'daki yalıya gider. Ancak yalıya geldiğinde buranın virâne halini görünce şaşkınlığı biraz daha artar. Nihayet iki arkadaş bir araya gelir ve sohbet etmeye başlarlar. Latif her emeline nâil olan bir gençtir. Ancak önce pederinin vefat etmesi, daha sonra evlenip zevcesinin ihanetine uğraması, hemen ardından annesinin vefat etmesi gibi olaylar onu perişan eder. Daha sonra İstanbul'a gelir. İkâmet etmek üzere bir ev aramaya başlar ve gazetelerden birinde Kanlıca'daki oturduğu yalıya dair ilânı görür. Yalıyı görmek üzere geldiğinde yıllar önce kendisinden karşılık bulamayan âşığını ve onun kırmış olduğu kalbini hatırlar. Tam dokuz sene önce yaşanan bu aşk ilişkisinde kadın, Latif'i çok sever, ondan ayrılmak istemediğini ve onunla evlenmek istediğini söyler. Ancak Latif gençliğin kendisine verdiği uçarılıkla bunu kabul etmez. Kadın onu "Ya beni sev ya da bedbaht olacaksın" diyerek terk eder. O zaman bu olayı umursamayan Latif, yıllar sonra bu yalıya ayak bastığında bu olayı hatırlar. O kadının kendisini çok sevdiğini ama kendisinin bu aşka karşılık vermediğini hatırlar ve bu durum onu derinden yaralar. Karşılıksız aşkın verdiği acıyı yaşama sırası Latif'e gelir.

> *"(...) O gün bu yalıyı yalnız muazzeb olmak, yalnız ağlamak için satın aldım. Artık burada yaşamaya karar verdim. Şimdi bir mezardaki gibi hep burada vakit geçiriyor. O sevmediğim kadının –kim bilir ne olan- hayaline perestiş ediyor. Geceleri bütün divânhânelerde yıkık dökük, viran yerlerde; harâb hasta,*

> *bî-mecâl gönlümün –bilmem nasıl?- perestiş eylediği hayali arayarak kendimi teselliye çalışıyor. Sahile çarpan dalgaların bir âheng-i muttaridini bir nağme-i muhabbet zan ediyor. Bir de bana: "Sev beni. Bedbaht olacaksın" cümlesini daima tekrar eylediğini hiss eyliyorum."* (Rehgüzâr-i Matbuatta, 1896, s.160)

Latif'in yıllar önce sadece bir gönül eğlencesi olarak gördüğü kadının ona canı gönülden bağlanması ve ona olan aşkını ilân etmesi *"rastlantıdan yazgıya geçiştir, bu yüzden onca tehlikeli, onca korkutucudur"* (Badiou-Truong, 2011: 41). Kadın, Latif'e duyduğu aşkın ilânını bir kez yapmakla yetinmez, uzun sürer, birkaç kez ilân eder, pek çok kez dile getirir ve bunu gerçekleştirirken üstüne sorumluluk yükleyen aşk duygusunun gerçekleştiğini ilân etmekten çekinmez. Kadının aşkını ilân etmekteki amacı, Latif'te de kendisinde olduğu gibi bir aşk duygusu uyandırmak, ondan bir sadakat çıkarmaktır. Ancak kadının duygularının Latif için bir ehemmiyeti yoktur, onun duyguları Latif'in duygu dünyasında mânâsını bulmaz. Kadının "Ya beni sev ya da bedbaht olacaksın" demesi, Latif'in bu aşka karşılık vermemesi ve kadının çekip gitmesi, bu aşkın yazgısını sonlandırır. Latif'in bundan sonraki hayatında olumsuzluklar peşini bırakmaz ve onu bedbaht etmekten başka bir çizgide ilerlemez. Seneler sonra İstanbul'a döndüğünde oturmakta bulunduğu virane yalıyı görünce hatıraları depreşen ve karşılık vermediği aşkının acısını yüreğinin derinlerinde hisseden Latif, bir daha hiç görmediği bu kadının hayalini yaşatmak için bu yalıda oturmaya başlar. Artık o da karşılıksız aşkın ne demek olduğunun bilincindedir. Kendisine bu denli büyük bir aşkla bağlı olan bir kadının aşkına karşılık vermemesinin ne kadar büyük bir hata olduğunu uzun zaman sonra anlar. İstanbul'a geri dönüp bu virane yalıyı gördüğünde hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bir yoğunluk ve ihtiyaç hisseden Latif, hayaliyle yaşadığı kadının aşkından vazgeçmemek için bu evi alır ve acı hatıralarıyla baş başa bir hayat sürdürür.

İlân edilen bir aşkın neticesinde bir engel olmadan ya da engelleri aşarak birbirlerine kavuşan âşıkların anlatıldığı hikâyeler olup, genellikle sonu mutlu biten hikâyelerin sayısı azdır. Sonu mutlu biten bu hikâyelerden birisi Tahirzâde Kâzım'ın *"Ne Saadet"* isimli hikâyesidir. Saadet ve Fuat, birbirlerini küçük yaşlarından beri çok sevmektedirler. Ancak Saadet'in annesi, kızını bir başka delikanlıya verir. Saadet, bu kötü haberi Fuat'a verir. Fuat yıkılır, iki âşık gözyaşları içinde birbirine veda eder. Bundan on gün sonra Saadet'i verdikleri delikanlının Halep'e tayini çıkar. Saadet'in annesi kızını o kadar uzaklara göndermek istemez. O yüzden bu iş bozulur. Bu

durumdan cesaret bulan Saadet, annesine Fuat'ı sevdiğini söyler. Kadın, Saadet'e bu durumu neden kendinden gizlediğini sorar ve Fuat'la evlenmelerine karşı gelmeyeceğini bildirir. Artık iki genç âşığın kavuşmalarının önünde herhangi bir mani kalmamıştır.

> *"İşte bu iki genç artık beraber yaşayacak, şehrâh-ı hayatlarında tesadüf edecekleri musibet, felâket, meyusiyet gibi âlâm-ı beynlerinde taksim edecekler. Birinin mesrûriyetine diğeri de iştirâk edecek. Yekdiğerini seven iki genç için ne büyük saadet!"*
> (Hazine-i Fünûn, nr. 41, s. 422-423)

Hikâyede aşkla büyüyen, kök salan mutlulukları, sevenlerin ayrılmak zorunda kalmasıyla yerini çaresizliğe bırakır. Birbirlerine mutlulukla gelen ve birliktelikleriyle birbirlerinin hayatına anlam katan iki âşık, ayrıldıklarında içlerini yakıp kavuran bir hasret ateşinin içine düşer. Bu iki âşığın kavuşması, iki âşık için umutsuz bir vakaya dönüştüğü anda, kader bu iki gencin yüzüne güler. Bu hikâyede dikkati çeken en önemli nokta, geleneksel Türk aile yapısı içinde kız çocuğunun evleneceği insanı seçme konusunda söz sahibi olamamasıdır. Saadet, yıllardır Fuat'ı sevmesine rağmen annesi kendisini başka bir delikanlıyla evlendirme kararı alınca buna rıza göstermekten başka çare bulamaz. Ancak annesi vermekten vazgeçince konuşabilir. Saadet, o dönem için bir emsaldir. Zira pek çok genç kız hiçbir şekilde kendisine danışılmadan, tamamen ailesinin istediği kişiyle evlenmek mecburiyetinde kalır. Ancak aşkın, Saadet'i *"ataerkil bir toplumda tüm geleneksel değerleri karşısına alacak kadar sardığı ve değiştirdiği"* (Korkmaz, 2008: 139) gerçeğini yadsımak mümkün değildir.

Mustafa Reşîd'in *"Çiçekçinin Kızı"* isimli hikâyesinde bir arkadaşının düğünü için İstanbul'a gelen Lord İstefanson, düğüne götürmek için bir çiçek demeti yaptırmaya karar verir. Beyoğlu'nda bir çiçekçi dükkânına gider. Dükkânın sahibi olan yaşlı adam, Lord İstefanson içeri girer girmez onun önemli bir zat olduğunu anlar ve hemen onunla ilgilenmeye başlar. Lord, beş yüz frank vererek çok güzel bir çiçek demeti hazırlanmasını ve hiçbir eksiğinin olmamasını talep eder. Yaşlı adam, Lord'a hiç merak etmemesini ve bu demeti kızı Viyolet'in hazırlayacağının teminatını verir. O anda çiçekler arasından Viyolet görünür. Viyolet'i görür görmez kalbi hızla çarpmaya başlayan Lord İstefanson, kızı çok beğenir. Lord'un bakışlarından, tavırlarından kendisini beğendiğini anlayan Viyolet, bu duruma çok memnun olur. Çünkü o da Lord'u çok beğenmiştir. Küçük yaşlardan beri böyle yakışıklı, güçlü ve zengin bir adamla evlilik hayalleri kuran Viyolet'in zihninden o anda türlü türlü düşünceler akıp

gider. Lord İstefanson, arkadaşının düğünü sona erdikten sonra çiçekçi dükkânına tekrar gelerek yaşlı adama kızını çok beğendiğini ve onunla evlenmek istediğini belirtir. Yaşlı adam bu istek karşısında önce şaşırır, sonra çok memnun olur. Viyolet de hayallerindeki adamın kendisiyle evlenmek istemesinden ötürü çok mutludur.

> *"İhtiyar çiçekçi sevincinden lordu der-âgûş etti. Müteâkiben koşarak kızının yanına gitti. Eşk-i şâdi dökerek teveccüh eden ikbâli tebşir eyledi. Viyolet beyân-ı teşekküre gelir iken Lord şitâb ile elini takbîl etti. Üçü de ifâ-yı teşekkür için kelâma arz-ı ihtiyaç etmedi. Gözleri, bu vazifeyi beligâne-i edâ eyledi."* (İkdâm, nr. 93, s. 3)

Hikâyeye genel olarak bakıldığında ilk görüşte ortaya çıkan bir aşkın varlığı söz konusudur ve bu aşkın oluşmasında tesadüfler zincirinin büyük payı vardır. *"Aşk ölümü bekleyen bir ruhun yeniden dirilmesi gibidir, insana yaşanmaya değer güzelliklerin tükenmediğini hatırlatır"* (Çetindağ, 2011: 26). Aşk, insanın hayatını monotonluktan, basitlikten arındırır, kişiye kendisini daha yakından tanıma olanağı sağlar. Ne kadar farklı özelliklere sahip olduğunu gösterir. Lord İstefanson, görmüş geçirmiş, hayat tecrübesi olan ama aşktan yana umudu kalmamış bir adamdır. Pek çok ortamda bulunan, pek çok insan tanıyan Lord, Viyolet'i daha önce tanıdığı kadınlardan farklı bulur. Kızın güzelliğine hayran kalmakla beraber masumiyeti de onu cezbeder. Anlık etkileşim, ilk görüşte birbirini beğenen bu iki insanın yakaladığı en büyük değerdir. Yüreğini kuşatan aşk duygusunun etkisiyle, kendinde başka bir İstefanson bulur. Düğünden sonra tekrar çiçekçiye gelip kızın babasına Viyolet'le evlenmek istediğini söylemesi bundan ileri gelir. Zira aşırı beğeniyle ortaya çıktığı görülen sevgi ve bağlılık duygusu, çok kısa bir zaman dilimi içerisinde Viyolet'e evlilik teklifi edecek nispette güçlü bir aşka dönüşür. Viyolet de hep Lord İstefanson gibi bir adamla evlenmek ister. Her günü başka acı ve hüzünle geçen bir ömrün kederlerini ancak içten bir aşk duygusuyla aşmak mümkündür. Birbirini bulan ve kavuşan bu iki insan için gelecek umut doludur.

Safvet'in *"Sevda Hatıraları"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı, sevdiği kızla evlenme mutluluğuna vâsıl olmuştur. O, bu hikâyede sevdiğiyle evlenmeden 6 ay önce bir gece yarısı yaşamış olduğu aşk dolu anları anlatır. Aslında o gece evlilik konusu üzerine konuşmak için bir araya gelirler. Ancak o an tamamen bir aşk çemberi içerisindedirler. Birbirlerine gazeller okurlar, gözyaşları dökerler. Hikâye, şu satırlarla sona erer:

> *"Eliyle semâyı gösterdi. Baktım ki mehtâb gurûb etmek üzere… Güneşin talîe-i tulû olan renklerde bir taraftan belirmeye başlamış. Dedim: -Eyvah! Sabah oluyor. Dedi:- Sabah değil, bizim için akşam oldu!"* (Malûmât, nr. 26, s. 202)

Bu iki sevgili buluşma saati olarak gece yarısını tercih ederler. Ancak iki sevgili için beraber geçirdikleri zamanlar aydınlıktır. Kız bu düşüncelerini kelimelere de dökmüştür. Sevdiğiyle beraber dünyasına güneş doğar. Onsuz her yer karanlıktır. *"Çünkü aşk, yerleştiği bedende, egemen olduğu ruhta yaşanan fizyolojik ve psikolojik bir değişimdir"* (Erol, 2010: 124). Aşkla beraber yaşanan fizyolojik ve psikolojik değişim, sevgiliyle geçirilen zaman içindeki her şeyi güzelleştirir. Birbirine büyük bir tutkuyla bağlı olan iki insanın, bir arada bulundukları zaman kalplerinde uyanan aşk eksenindeki limitsiz duygular içten bir anlatımla hikâyeye yansır. Bu tablo içinde yazar, yaşanan yoğun aşk duygusunu, tabiattaki görüntüleri kullanarak somutlaştırır. Hikâye okunurken evlenip kavuştukları bilinen çiftin istikbaline dair herhangi bir endişe yoktur. Derin bir aşk ve bağlılık duygusunu dile getiren bu iki insan, aynı zamanda aşk halinin ruhsal portresini gözler önüne serer. Bu iki genç âşık, beraber geçirdikleri o gece başlarındaki tüm kederlere ve mutluluklara tekabül eden tatlı bir dönüşü gönüllerinde hissederler. Hikâye karşılıklı bir aşkı ele alır ve mutlu sonla biter.

Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde karşılıksız aşk teması, karşılık bulan aşka göre çok daha fazladır.

2.1.4. İtiraf Edilemeyen Aşkın Biçimleri

Mektup tekniğiyle vücuda gelmiş olan Abdullah Zühdü'nün *"Ya Leyl"* isimli hikâyesinde adı belli olmayan başkişisi, Saliha isminde Şamlı bir Musevi kızına karşı derin duygular beslemektedir. Türkçe'yi tam olarak bilmeyen ve çat pat konuşan Saliha ile imkânlar elverdiği ölçüde bir araya gelen ben anlatıcı, Saliha'ya olan sevgisini asla ona belli edemez. İçini kemiren duyguları Saliha'ya açamayan kahraman, Saliha'nın Şam'a dönmesiyle iyice alt üst olur. Kahraman, Saliha gibi Şamlı bir Musevi kızına âşık olarak pek çok farklılığı geride bırakarak ruhunu sonsuzluğa taşımış ve özgür kılmıştır. Ancak bu aşk bir açılım alanı oluşturamadığı için, sadece bir bağlanma halinden ibaret kalmıştır. İtiraf edemediği aşkının ve onu bir daha hiç göremeyecek olmanın kederiyle baş başadır.

> *"Sanki bunları neye yazıyorum? Niçin yazıyorum? Ne lüzumu var? Ben bittikten sonra… Mademki onu bir kere daha göremeyeceğim… Mademki artık o gitti… O halde? Of Saliha. Seni artık bir kere bile… Bir kerecik bile göremeyeceğim değil mi? Sen artık bana bir kere bile güzel dudaklarına pek yakışan latife bir tebessümle yalan söyleyemeyeceksin… Bana bir kere bile "Vallah…" diyemeyeceksin, ben sana bir kere bile "Saliha" diye hitap edemeyeceğim değil mi? Ah Saliha…"*
> (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896, s. 55-56)

Aşk, sevginin bir tutkuya, derin bir muhabbetin akışına kapılmış halidir. Hikâyenin başkişisi, somut, elle tutulur, gözle görülür haz ve tatmin arzusundan ziyade iradeye ve mantığa dayalı bir sevgiye oradan da ruhun tatminine yönelmiş bir aşka yelken açar. Ancak kahraman, bu yolda ilerlerken daha itiraf edemediği aşkını kaybeder. Yukarıdaki satırlar da aşkın meydana getirdiği çaresizliği ve düşürdüğü acıklı durumu kuvvetle sezdirir. İtiraf edememenin acısı, kahramanın içinde bulunduğu olumsuz koşullardan, ruhuna zarar veren kederden kaynaklı yıkıcı bir çaresizlikle gönülde alevlenen yakıcı bir ateş halini alır. Saliha için söylediği *"Sen artık bana bir kere bile güzel dudaklarına yakışan latife bir tebessümle yalan söyleyemeyeceksin."* ifadesi yalan söylediği zaman bile ona duyduğu bağlılığı ve yüreğinde ona karşı beslediği aşkın derinliğini sezdirmek içindir. Umutsuzluk ve yalnızlık cenderesi içinde sıkışıp kalan kahraman için aşk artık gerçek değil bir hayaldir. Saliha'ya itiraf edemediği aşk ve Saliha'nın gidişi, yalnızlığını ve iç dünyasına hâkim olan kederini körükler.

Namık Sadri'nin *"Jülyet"* hikâyesinde Namık isimli genç, komşu kızı olan Jülyet ile ilgili anılarını anlatmaya başlar. Onun kemana başlayıp saatlerce keman çalışmasından; siyah gözlerine bütün arkadaşlarının meftun olduğundan; birbirlerine sokakta tesadüf ettiklerinde sadece "Bonjour" ya da "Bonsuvar" dediklerinden; bazen odasının penceresinden Namık'ın odasının penceresine bakmasından hayranlıkla bahseder. Namık, sonbaharın sonlarına doğru bir gece bir arkadaşıyla beraber rıhtımda yürüyüşe çıkar. Bu yürüyüş esnasında Jülyet'e rastlar. Jülyet'in yanında pederi de vardır. Bir iki adım ayrılınca Jülyet, şiddetli bir öksürük nöbetine tutulur. O an Jülyet'in yanına koşmak ister ama yanındaki arkadaşı ona engel olur. Namık, o gece Jülyet'e karşı olan hislerinin aşk olduğuna emin olur. Ancak Namık, Jülyet'e karşı duyduğu

hisleri ona asla açamayacaktır. Çünkü Jülyet, verem olmuştur. Günler geçer, Namık ona hiçbir şekilde ulaşamaz. Kısa bir süre sonra Jülyet'in ölüm haberi gelir.

> *"Koştum… Koştum… Şehirden dışarıya kadar kaçtım, bir dere kenarına uzandım, hava yine gayet soğuk idi. Abşârlar efrah-bahş olacağı yerde beni muazzeb ediyorlardı, ıztırâb içinde ne yapacağımı bilemiyordum, bir dalın çıtırtısı bir yaprağın sukûtu kudûret-âver idi. Nereye gitsem, nereye baksam önümde Jülyet'in simâsını görüyordum. Onun kemanının âhengini işitiyordum."* (İrtikâ, nr. 90-42, s. 168)

Namık, her ne kadar Jülyet'e olan aşkını dile getiremese de aşkta anlamak ve anlaşılmak için her zaman sesli iletişim kurmaya ihtiyaç yoktur. Aşkın en belirgin anlatım aracı sözden ziyade davranıştır. İfade edilmesi kolay olmayan hisler kalpte çoğalır ve bu çoğalan hisler dışa yansıdığında anlamını bulur. Aşk duygusu, kişinin hal ve hareketlerinde tezahür eden sessiz bir anlatım şekline bürünür. Kelimelerin yetmediği yerde gizli bakışmalar ve kalplerin hızlı çarpıntıları devreye girer. Bütün bunlar, itiraf edilemeyen duyguları anlama ve anlatmada gerekli güce maliktir. Nitekim bu hikâyede de Namık ve Jülyet arasında intikal eden duygu yoğunluğu, aşkın ta kendisidir. Onların birbirlerine olan duygu akışında, *"aynı salınıma sahip tellerin birlikte yükselmeye başlayan tınılarla karşılıklı iletişimi söz konusudur"* (Willi, 2012: 235). Namık kendi duygularını, Jüljet'in duyguları gibi hissedebileceği bir konuma uyarlar. Ancak uzun bir süre ona ulaşamayan ve sonunda Jülyet'in ölüm haberini duyunca kahrolan Namık, o anda Jülyet'le arasındaki duygu akışını sağlayan unsurları zihninden geçirir. Bunlar, Namık'ın aşkını itiraf edemediği için derinden hissettiği pişmanlık ve ruh âleminde canlanan acıların yansımasıdır. Namık'ın hayatını çepeçevre kuşatan ancak hem itiraf edemediği hem de tamamen kaybettiği aşkı, hikâyeye derin bir hüzün uyandırarak yansır. O, aşkını yaşayamamış, özlemini gidememiş ve hayata karşı yılgın bir tavır takınmıştır.

Mehmed Celâl'in *"İtirâf-ı Muhabbet"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı genç bir muallimdir. Genç bir kıza ders veren bu muallim, bir süre sonra bu kıza gönlünü kaptırır. Ancak kız, muallimin kendisine beslediği duygulardan haberdâr değildir. Muallim, uzun bir zaman kıza duyduğu aşkı itiraf edip etmemenin kararsızlığıyla kendini yiyip bitirir. Sevdiği kızdan aşkına karşılık olabilecek herhangi bir işaret

almadığı için, her defasında itiraf etmekten vazgeçer. Devamlı surette hayaller kurar, beklentiler içine girer.

> *"(...) kaç kere itirâf-ı muhabbet etmek istedim, enzâr-ı garîbânem, bu itirafı meş'ar olarak kaç kere ona initâf etti! Lakin neye yarar? İşte bu gece de geçiyor. Muhabbetimi, kederlerimi bir türlü gösteremiyorum! Kim bilir? Katrât-ı bârân eşia-i hûrşîd ile tenevvür ettiği gibi belki bu gözyaşları da onun tebessüm-i latifine karşı parlar, belki o tebessüm, mahzun gönlümde bir şuâ-i ümîd uyandırmaya kâfidir!"* (Malûmât, nr. 177, s. 1147)

İstem ve iradesi dışında filizlenen bu aşkı başlarda bir hata olarak nitelendiren ben anlatıcı, kıza karşı olan duygularını bastırmaya çalışır. Ona göre bu aşk, uygun kişiye yöneltilmiş bir duygu değildir. *"Oysa irade ile kontrol edilemeyen, duyguların uçuştuğu duygu dünyasından aşk doğar"* (Karagöl, 2015: 147). Zaman içerisinde bunun bilincine varan ve duyguları daha çok büyüyen ben anlatıcı, her defasında aşkını itiraf etmeye niyetlense de bunu başaramaz. Çünkü kızdan aşkına karşılık sayılabilecek bir umut ışığı görmez. Bu durum onun hayatını zehir eder ve onu dış dünyaya küstürür. Bir gün tüm cesaretini toplar ve aşkını itiraf etmeye kararlı bir şekilde kızın evine gider. Ancak kızın annesi dersi erken bitirmelerini, çünkü kızı biriyle nişanladıklarını söyleyince muallimin dünyası başına yıkılır. Aşkını itiraf edemeden geçen günler onun aleyhine işlemiş, sevdiği kızı bir başkasına vermişlerdir.

2.1.5. Zarar Veren/Saplantılı Aşklar

Aşkın belli bir düşünce üzerinde takılıp kalması ve kişinin kendisini olumsuz yönde etkileyen bir başka kişiye duyduğu aşktan kendisini alamaması, ruh dünyasındaki aksaklığın bir tezahürüdür. Hastalıklı aşk olarak da nitelenebilecek bu durum, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde genellikle genç, gelecek adına umut vadeden bir erkeğin hafif meşrep bir kadın tarafından ele geçirilip kandırılması şeklinde işlenir. Erkeğin aşk zannettiği duygu, zaman içerisinde hastalık halini alır ve bu hastalıklı hal delikanlıyı, onun ailesini felakete sürükler. Tüm malvarlığı bir kadın uğruna heba edilir. Bu saplantılı hallerin sonu genellikle intihara varır ya da erkeğin aile büyüklerinden birisi ölür. Bazen de kahramanın kendini içkiye vermesi ve rezil bir hayat sürmesi gibi bir son da karşımıza çıkar.

Abdullah Zühdü'nün *"Ser Halka-i Rindân"* isimli hikâyesinde bir içki meclisinde kendi aralarında sohbet eden arkadaşların arasında hiç sesi çıkmayan bir genç vardır. Bu genç bir süre sonra içkinin de etkisiyle yaşadıklarını anlatmaya başlar. Bir zaman böyle sefil ve rezil bir hayat yaşamadığını, namuslu, terbiyeli, zeki ve çalışkan bir adam olduğunu söyler. Bu delikanlı bir kadına âşık olur. Bu kadını hiçbir şeyden, hiçbir arzusundan mahrum etmemek için gecesini gündüzüne katarak uğraşır. Eline geçeni onun uğruna sarf eder. Aslında bu delikanlının eline geçen para ayda 600-700 kuruş civarındadır. O, kazandığı parayla ve validesinin satacağı birkaç mücevherle bir ev dayayıp döşemeyi ve validesini de yanına almayı planlar. Ancak bu planların hiçbirisini gerçekleştiremez. Delikanlıyı avucunun içine alan kadın, delikanlının elinde ne kadar para varsa hepsini alır, istediği gibi eğlenir. Paralar bitince delikanlıya hakaret eder, suratını asar hatta hanesinden kovar. Bu kötü tabiatlı kadın ne yaparsa yapsın delikanlı ondan vazgeçmez. Geçen birkaç ay zarfında dört beş senede ödeyemeyeceği borcun altına girer. Ama her defasında yine aldanır. Bu kadına karşı duyduğu takıntılı aşk kendisine zarar vermekle beraber, büründüğü hastalıklı ruh hali, validesine de yansır.

> *"(...) haftalarca, aylarca işimi gücümü terk ederek onun yanından ayrılmak istemezdim. Fakat sonra ne oldu bilir misiniz? Bütün alacaklılar birer birer kapıya gelmeye başladı. Validem, beni sabahlara kadar bekleyen uykusuzluktan gözleri şişen, kederden azâb-ı deruniden yüzü solup sararan validemin bu pek namusuna dokunur idi. Vakit bulup da gittikçe bana yine güleryüz göstermeye çalıştığı halde ben o zavallı kadıncağıza ne söylemiş olsa hiddet eder, hayvan gibi validemi tekdire kalkışır idim."* (İkdâm, nr. 199, s. 3-4)

Aşk, insanın yüreğini aydınlatan, ferahlatan bir duygu olsa da, bu bir saplantıya dönüştüğünde kaygılar, korkular ve endişelerle kişinin hayatını adeta zindana dönüştürür. Nitekim bu hikâyede aşk, âşığın hayatına zarar veren vurucu ve dehşete düşüren bir duygu olarak yansıtılır. Hikâyedeki delikanlı, bu hafifmeşrep kadının onu kullandığını bilmesine rağmen, inatla ondan vazgeçmez. Kafası devamlı bu kadınla ilgili düşüncelerle meşguldür. Aslında kadına karşı güveni yoktur ve yaşadığı kaygılar sürekli olarak zihnini bulandırır. Bu kaygılarından kurtulabilmek adına malını mülkünü heba eder. Kadın bir süre yüz verip onu rahatlatsa da parası bitince tekrar ona kötü

davranmaya, onu terslemeye başlar. Zaten işinden gücünden olan delikanlının annesi de soğuktan donarak ölür. Bu hastalıklı aşk, onun telafisi mümkün olmayan hatalar yapmasına sebep olmuştur. Delikanlının bu kadına duyduğu aşkın mazokistik boyutlara ulaşması, kendisini acıtacak ve yarasını dağlayacak tutumlar içine girmesine neden olur. Çünkü bu aşk ilişkisi, bünyesinde sağlıksız özellikler barındırır. Bu hastalıklı aşka tutulmuş gencin en göze çarpan ve diğer davranışlarına yansıyan şey *"onun ihtiyaçlarını yalnızca ben karşılayabilirim; benim ihtiyaçlarımın da onun tarafından karşılanmasını istiyorum"* (Göka, 2015: 215) şeklindeki hastalıklı düşüncedir. Delikanlı, sevdiği kadının bütün istek ve ihtiyaçlarını doyurabileceğine dair bir inanca sahiptir. Genç, sevdiği kadının tüm istek ve ihtiyaçlarını yerine getirdiği zaman ona tamamen sahip olduğunu hisseder. Ancak aradan biraz zaman geçince kadın yine yüz vermemeye başlar ya da yeni bir istekle delikanlının karşısına çıkar. Gerçek hayatta yerine getirilmesi imkânsız olan tüm bu talepleri yerine getirmek adına yaptığı yanlışlar hem kendisine hem de annesine telafisi olmayan zararlar verir. Bunlar aşk hayatında olmaması icap eden hastalıklı ruh halinin göstergesidir.

Mustafa Reşîd'in *"Neyyir"* isimli hikâyesinin başkişisi olan Neyyir, zengin, iyi eğitim almış, heyecanlı bir gençtir. Ancak oldukça saf olarak tanımlanabilecek olan bu genç, kendisine sırf parası için yanaşanları ayırt edebilecek tıynette biri değildir. Mösyö Pol namında bir üçkâğıtçı, Neyyir'i Konkordiya'ya götürme, oradaki muganniyelerle tanıştırma bahanesiyle onun yanına yanaşır. Kısa süre içerisinde samimiyetleri ilerler, Neyyir'in güvenini kazanır. Pol, Neyyir'i önce Polin isminde bir muganniye ile tanıştırır. Zaten safdil bir genç olan Neyyir, kendisine güleryüz gösteren ve oldukça güzel bir bayan olan Polin'e kısa süre içerisinde âşık olur. Pol ve Polin ortak hareket ederek Neyyir'in parasını sömürürler. Bir gün Polin'in muganniye arkadaşlarından biri sokakta tesadüf ettiği Neyyir'e Polin'in kendisini aldattığını söyler. Bu kadının yardımıyla Polin'in başka erkeklerle de ilişkisi olduğunu öğrenir ve ihanetini yakalar. Neyyir'in bütün bu yaşananlardan ders çıkarması ve bu gibi kadınlardan uzak durması gerekirken, o kendisine zarar vereceğini bile bile aynı yolda yürümeye devam eder. Polin'den intikam almak için Fransız tiyatrosunun baş muganniyesi olan Alis'le yine Pol vesilesiyle irtibata geçer ve aşk kelimesine bürünmüş yalan bir ilişki yaşamaya başlar. Ancak kısa süre sonra Neyyir'in tüm parası biter. Uzun zaman Neyyir'den haber alamayan Alis ve Pol, bir gün gazetede onun intihar ettiği haberini görürler.

> *"Neyyir Bey namında genç bir zat dün gece hânesinde intihar etmiştir. Tahkik-ı mahsusamıza nazaran müntehir, bir müddetten beri Beyoğlu sefâhathânelerine müdâvemetle servetini istihlâk etmiş ve bunun neticesi olarak kendisini ihlâke mecbur olmuştur."* (Neyyir, 1890, s.55-56)

Aşk bir yol ise, âşık bu yolun yolcusudur ve geçtiği yolları güzelleştirmek, geliştirmek için çaba harcar. Bu nedenle gerçek aşk, yıkıcı değildir. Âşık, âşık olduğu kişiye zarar vermeyi aklının ucundan dahi geçirmez. Bunlar Neyyir için de geçerlidir. Tüm bu yaşananlardan sonra Neyyir'i mazoşist olarak tanımlamak yanlış olmaz. Zira mazoşistin kelime anlamı "aşağılanmaktan, kendisine eziyet edilmesinden, ruhsal ya da fiziksel acı verilmesinden hoşlanan kimse"dir. Neyyir'in metafizik arzusu, parasını kullanarak yabancı uyruklu kadınlarla gönül ilişkisi yaşamaktır. Bu kadınların bir diğer özelliği ikisinin de bulundukları tiyatronun baş muganniyesi olmasıdır. Neyyir, aslında sürekli olarak bir hayal kırıklığı yaşar ve adeta kendi başarısızlığını arzu eder. O, *"mutsuzlukla metafizik arzu arasındaki zorunlu ilişkiyi algılamaktadır; ama yine de bu arzudan vazgeçemiyordur"* (Girard, 2007: 150). Polin ile yaşadığı ilişki ve onun kendisini aldatması konusuna daha da yanlış bir yorum getirerek utanç, başarısızlık ve kölelikte ısrar ederek bu defa da Alis'e yanaşarak uçuruma sürüklenmiştir. Bilinçlenmenin getirdiği sonuca ulaşmak yerine yani kendisine zarar veren bu gibi bir aşk ilişkisinden uzaklaşmak yerine tekrar böyle bir ilişkiye atılarak kendisini tatmin etmeye çalışır ve böylece kendini yenilgiye, son olarak da ölüme mahkûm eder.

Bu başlık altında değerlendirilen hikâyelerde sadece kadınlar zarar veren konumda değildir. Bazı hikâyelerde erkekler de kendilerine âşık olan kadınları ortada bırakarak onların felaketlerine sebep olurlar. Buna örnek Abdullah Zühdü'nün *"Eda"* isimli hikâyesidir. Bir çingene kızı olan Eda, henüz on beş on altı yaşlarındayken bir çiftlik beyinin dikkatini celp eder. Bu bey, kızı görür ve çok beğenir. Eda, bir çiftlik beyinden görmüş olduğu takdir ve övgüye kapılarak bu beyi sever, ona gönlünü kaptırır. Ancak Eda'nın bu mutluluğu kısa sürer. Hevesini alan çiftlik beyi, Eda'yı terk eder. Kederinden perişan olan Eda, derdini kimselere anlatamaz. Bu olay, onu çok başka yerlere sürükler. Uzun bir müddet Siroz'da raks talimi alır. Daha sonra İstanbul'a gelir ve çengilik yapmaya başlar. İçki ve eğlence âlemlerinde isim yapar. Bir gün bir düğünde çengilik etmeye gider. Evlenen adam, birkaç sene önce onu bırakıp giden Tosun Bey'dir. Kız, bu vefasız adamı karşısında görünce oynamayı bırakır ve bir anda

yere yığılır. Tosun Bey de Eda'yı tanır, ama bu durumu etrafındakilere belli etmemeye çalışır.

> *"Derken Tosun Bey dalından kırdığı çiçeği, kuruttuğu fidanı, yaptığı cinayeti, ettiği hıyaneti unutarak gülmeye çalışıyor. Pek güzel tanıdığı halde tecâhül gösteriyor: "Hay zavallı çingene… Al sana bir avuç altın artık oynamasın" diyordu. Çingene… Çingene… Evet onun nazarında çingene kızı bir hissiz taş parçası, âdî, ehemmiyetsiz, cansız bir şey gibi idi. Fakat bilmiyordu, fakat düşünmüyordu ki ateş çamuru kurutur, kurutur ama tuncu da eritir. Evet bilmiyordu."* (Rehgüzar-i Matbuatta, 1896, s. 6-7)

Eda, Tosun Bey'e karşı hissettiği beşeri aşk gerçeğini algılamak için çabalarken, onu sığınılacak bir liman gibi idrak eder. Tosun Bey için ise Eda ile yaşadıkları kısa süreli bir gönül ilişkisi ve eğlenme aracıdır. Saadeti dış dünyada değil iç dünyada bulmaya çabalayan Eda, tüm umudunu Tosun Bey'e bağlar. Ancak Tosun Bey'in Eda'ya karşı bedensel arzusu biter ve onu hiç düşünmeden terk eder. Ortada kalmanın ve terkedilmenin etkisiyle edilgen ve çaresiz bir tavra bürünen Eda, zamanla bu halinden sıyrılarak dış dünyaya yönelir ve erkeklerin gönlünü çalan, hafifmeşrep olarak niteleyebileceğimiz bir kadına dönüşür. Kendisine zarar veren bir aşka tutulmanın verdiği ıstırap, Eda'nın hem fiziki durumunda hem de ruh âleminde yarattığı değişikliklerle tezahür eder. Tutulduğu aşktan darbe yemenin acısıyla başka bir kimliğe bürünür. Yazar, Eda'nın bu durumunu *"Kır çiçeği şimdi bir suni çiçek oldu."* cümlesiyle ifade eder. Eda artık gözleri, elleri, ayakları, saçları, gözü, dudağı gibi ona cazibe katan bedensel uzuvları ve raks edişindeki yeteneğiyle erkekleri kendisine hayran bırakır. Onu yalnızlıktan ve acılardan uzaklaştıracak, karanlıklardan çekip alacak ve aşka ulaştıracak bir güç olarak gördüğü Tosun Bey yalnızlığını, acılarını katlamış, onun yıkılmışlığına, tükenmişliğine zemin hazırlamış ve onu sonsuza dek karanlıklara gömmüştür.

Abdullah Zühdü'nün *"Gönül Avcısı"* hikâyesinde de kendisine âşık olan genç bir kızı kandıran, onun mahvına sebep olan ve başka genç kızları kandırmak, onların gözlerini boyamak için onun hayatını ve parasını gasp eden bir adamın yaptıkları ele alınır. Oldukça cahil, saf ve tecrübesiz olan genç kız, bu adama âşık olur. Adam da kızı sevgisine inandırır. Fakir ve kimsesiz olan bu genç kız için başlarda her şey güzel gider.

Ancak zamanla gerçeklerin hiç de düşündüğü gibi olmadığını görür. Kızı süründüren, dilendiren adam, kızın elinde avucunda ne varsa alır, hatta bunları başka genç kızların gönlünü çelmek için zevk âlemlerinde kullanır. Yine bir gece para vermesi için genç kızın yakasına yapışır. Kız yaşadıklarının ağırlığına dayanamaz ve düşer bayılır. Adam, kızın annesinden yadigâr kalan pırlanta yüzüğü alıp gider ve gece âlemlerinde göz boyamak için kullanır. Orada düşüp bayılan kız, onun umrunda bile değildir.

> *"(...) bu hırsız, madam (Feniks)'in muganniyelere, tiyatro sanatkârlarına ikâmetgâh olan otelinin taâm salonunda hilâf-ı mutâd olarak bir sofra çekiyor. Soğuk piliçler, taze istiridyeler, şampanyalar ikrâm ediyor. Bu tuzaklarla bir diğer bîçâreyi daha avlamaya çalışıyordu. Onun irâdları, arabaları falanları hakkında serd etmiş olduğu rivâyeti işitenler onu hakikaten bir zengin mirasyedi zan ederlerdi. Orada bayılmış olan bîçâre unutulmuş, mesrûk yüzük bir sarrafa terhîn edilmiş, nevbet şimdi tuzağına tutulan kıza gelmişti!"* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896, s. 77)

Genç kızın bu noktaya gelmesinde hayata karşı tecrübesiz olması, kendisine sevgiyle yaklaşan ilk erkeğe âşık olması, kendini ona kaptırarak çaresiz kalması yatmaktadır. Çünkü toplumda bir kadın olarak namusu kirlenir ve kapılar suratına kapanır. Artık bu hovarda adamdan başka bir çaresi yoktur. Ancak adamın niyeti kızın zannetiği gibi onunla evlenip yuva kurmak değildir. Bu gerçekle kısa süre içinde karşı karşıya kalan genç kız, omuzlarına yüklenen ortada bırakılmışlık ve kirlenmişlik duygusunun etkisiyle giderek edilgenleşir, daha doğrusu yoluna her şeyini feda ettiği adam tarafından edilgenleştirilir.

Erkeğin kadına zarar vermesini işleyen bir başka hikâye Mehmed Celâl'in *"İki Diş"* hikâyesidir. İki yakın arkadaş olan Ali ve Mahmud o gece beraber içki içmek, sonra Beyoğlu'na kadınlarla âlem yapmak üzere plan yaparlar. Ancak Mahmud buna pek yanaşmaz. Zira hiç tanımadığı bir kadınla içki içip âlem yapmak, şair ruhlu bu delikanlının mizacına uygun bir durum değildir. Gece önce Nikoli isimli bir mekâna giderler. Burada rakılarını içip mezelerini yerler. Sonra oradan kalkarlar. Ali, Mahmud'un sözünü dinlemez ve bir evin kapısını çalar. Karanlık bir salona geçerler. Bu iki arkadaş için iki hayat kadını gelir. Ali'nin keyfi gayet yerindedir. Mahmud ise utana sıkıla yerinde oturmaya çalışır. Bir süre sonra karşısında onun için gelen kadının ön iki

dişinin olmadığını fark eder. Bu güzel kadının nasıl bu hale geldiğini merak eder ve onunla sohbet etmeye başlar. Kadının genç yaşta annesi ve babası ölür. Kimsesiz kalınca teyzesi onu yanına alır. Teyzesi kola yapar, dikiş diker, bunlardan kazandığı para ile iki kızının ve kötürüm kocasının geçimini sağlar. O ise aç ve sefil bir halde hayatını devam ettirmeye çalışır. Bir süre sonra teyzesi onu hizmetçiliğe verir. Hizmetçi olarak çalıştığı zengin evin küçük beyi ile arasında bir etkileşim olur. Kadın, kendisine hayatında ilk defa aşkla, merhametle bakan bu adamın davranışlarına aldanır, ona delice bir aşkla bağlanır. Adam, bir süre sonra kadına bir ev tutar. Beraber burada yaşamaya başlarlar. Ancak aradan birkaç ay geçince adamın kadına karşı olan tavırları değişir. Devamlı surette içki içmeye ve kadını dövmeye başlar. Yine bir akşam eve sarhoş bir halde gelen adam, kadını merdivenlerden aşağı atar ve Mahmud'un kırık olduğunu fark ettiği dişleri kırar.

> *"Öyle sarhoş geldi ki… Bir taraftan düşer, bir taraftan, ne ise… Bir taraftan yine içmek ister! Yapma yapma, diye haykırdım! Demek beni sevmiyormuş! O sevimli kollarıyla bütün vücudumu kaldırarak beni merdiven başına kadar getirdi. Sonra aşağıdaki mermer taşların üstüne bıraktı. Gitti. Bütün bütün gitti. Dudaklarımdan kan boşanırken, beni bu eve getirdiler. İki dişimin kırık olduğunu burada, âyinenin içinde gördüm."* (Malûmât, nr. 198, s. 119)

Mahmud'un o gece bekâr evinde karşısına çıkan kadın, yaşadığı kötü aşk tecrübesinden dolayı böyle rezil bir yere düşmüş ve bilinçaltının derinliklerine hep değersiz olduğu düşüncesi yerleşmiştir. Bunda kadının yetiştiği aile ortamının ve çevresinin etkisi oldukça fazladır. Küçük yaşta hem annesiz hem babasız kalan ve teyzesinin yanına yerleşmek zorunda kalan kız, o evde gün yüzü görmez. Kendi kızlarını evlendiren teyzesi onu ise zengin bir eve hizmetçilik yapması için gönderir. Hayatı boyunca kendini değersiz hisseden kız, evin küçük beyinin kendisine gösterdiği ilgiyle beraber bugüne kadar bastırdığı duygu ve arzularını açığa çıkarır. Sevilmeye layık olmadığı yönündeki yanlış ve olumsuz duygulardan sıyrılır. Artık o da mutlu olacak ve sevdiği adamla mutlu olacaktır. Ancak kurduğu tüm hayaller yerini hiç ummadığı acı gerçeklere bırakır. Daha düne kadar kendisine sevda dolu kelimeler söyleyen, onu koruyan kollayan adam içki âlemlerinden kafasını kaldıramaz ve ona devamlı surette şiddet uygulayan bir canavar haline gelir. Hayatında ilk defa yüzünün

gülmesini, kalbinin aşkla çarpmasını sağlayan adam onu düş kırıklığına uğratır. Küçüklüğünden beri ilgi görmemek, umursanmamak ve yok sayılmak gibi kendisinin değersiz olduğu yönündeki inancını pekiştiren düşünceler katmerlenir ve sevdiği adamın kendisini terk etmesiyle daha fazla acı verici bir hale gelir. Hayata dair hiçbir umudu kalmaz. Başka birini sevip yuva kurmasının da imkânı yoktur. O, artık bekâr evlerine gelen erkeklerin gönlünü eğleyen bir kadındır.

Mehmed Celâl'in bu doğrultuda yazmış olduğu hikâyelerden birisi de *"Girdâb"* isimli hikâyedir. Hikâyenin başkişisi olan Safiye, henüz altı yaşındayken annesini kaybeder. Babası başka bir kadınla evlenir. Üvey annesi ona kötü davransa da, babasının kendisine olan ilgisi ve sevgisi, onun hayata tutunmasını sağlar. Babası vefat ettikten sonra teyzesi onu yanına alır. Ancak teyzesinin yaşadığı hayat, Safiye'nin hiç hoşuna gitmez. Yaşadıkları yalının her bir odasında farklı farklı kadınlar vardır. Bu kadınların kimisi ud, kimisi def çalar. Teyzesi de şarkı söyler. Bir gün evdeki kadınlardan birisi, Safiye'ye onu oğluna alacağını söyler. Bir hafta sonra kız koruda gezerken bir delikanlı ile karşılaşır. Bu karşılaşma birkaç kez daha tekrarlanır. Safiye, delikanlıya âşık olur ve onunla evlenerek hayatını onunla geçirmenin hayallerini kurar. Bir gece delikanlının yalvarıp ağlamalarına dayanamaz ve beraber olurlar. Aslında tüm bunlar Safiye'yi teyzesinin de mensup olduğu bekâr evinin bir parçası yapmak için kurgulanmış bir oyundan ibarettir.

> *"Bana hep "Melek!" diyor. Sonra o "melek"i tutup cehenneme atıyor! Bakın bu insafsıza! Bir gece.. Ah o zaman yaz yeni başlamıştı. Bir gece o kadar ağladı ki dayanamadım. Deli gibi bir şey olmuştum! Kaçalım, diyordu. Beraber gittim. Yalıya yakın bir eve girdik. Bir odaya girdik ki ortasına büyük bir karyola uzanmıştı. O zaman her şeyi anladım. "Nikâh! Nikâh!" diye haykırdım, ayaklarıma kapanarak, boynunu bükerek "Vallah yarın" dedi. Ah bu kadınlığın aczi! Kendimi tutamıyordum. Ben de ağlamaya başladım! Nihâyet… İşte böyle ebediyetle ağlamaya mahkûm oldum!"* (Malûmât, nr. 182, s. 1252)

Safiye, babasının ölümünden sonra bir sığınma ihtiyacı içerisinde hayat labirentinin duvarlarına çarpa çarpa yolunda ilerlemeye çalışırken, teyzesine koşar. Ancak kadının yaşadığı hayat, genç kıza çok yabancıdır. Tam bu anda karşılaştığı

delikanlı, onu daha önce hiç tanımadığı aşk duygusuyla tanıştırır ve ayaklarını yerden keser. Artık bu rezil evden çıkıp kendine bir düzen kurma, kendine bir yer edinme ve hayatına belli bir yön verme gibi planlar yapmaya başlar. Hayatta yaşadığı tüm umutsuzlukların kaynağını aşksız oluşuna bağlar. Ama bir âşık ve koca olarak gördüğü adam, onu bir girdaba sürükler ve hayatının mahvolmasına neden olur.

Aşkın hastalıklı/zarar veren olarak nitelendirilebilecek bir diğer yönü de aşırı kıskançlıktır. Rahatsız edici boyutlara ulaşmadığı, kadın ve erkek arasındaki ilişkiye hasar vermediği müddetçe normal sayılabilecek bir duygu olsa da, sınırları bilmek önemlidir. Hastalık derecesinde bir kıskançlık duygusuna kapılan kişi, sevdiği kişiyi anormal derecede sahiplenir, devamlı surette kontrol altında tutma arzusu ve kuşku duyduğu her durumda kontrol altına alınamayan saldırgan bir ruh hali ortaya koyar. Bu dönem hikâyelerinde ortaya çıkan kıskançlık, toplumun içinde yer alan ve *"gücünü fazlasıyla hissettiren ataerkil yapılanmasının metinsel izdüşümlerinden başka bir şey değildir"* (Arslan, 2011: 217). Gelenek ve görenekler, her türlü sosyokültürel öğretiler, kadın ve erkek ilişkisinin belli bir kalıpta yaşanması doktrinini topluma dayatır.

Mehmed Fikret'in *"Nâdim"* hikâyesinde ismi belli olmayan evin zengin ve şımarık çocuğu olan bir bey, ailesinin isteği üzerine bir evlilik yapar. Karısıyla, eviyle ilgilenme lüzumunu dahi hissetmez. Yine bir gece arkadaşlarıyla gezip eğlendikten sonra evine gelir. Karısı, o eve geldiği zaman uyumaktadır. Bir süre odanın içinde dolanan adam, yatağın kenarına geldiği zaman irkilir. Yatağın karışık olduğunu, karısının başına yakın yerde bir çukurluk olduğunu fark eder. Orada bir başka erkeğin yatmış olması ve karısının kendisine ihanet etmesi ihtimali, zihnine bir yıldırım gibi düşer. Kafasında yarattığı senaryolar hem kendisi hem de eşi için oldukça tehlikeli bir paranoya halinin ortaya çıkmasına neden olur.

> *"Gözleri fırladı. Tesîr-i gazabla titreyen elini, ateşler içinde kalan alnına götürdü. Parmaklarının harekât-ı asabiyesiyle intizâmını kaybeden saçları dikildi. Göğsü kabarmaya, nefesi daralmaya başladı. Bu ne? Bu çukur… Bu perişanlık! Aman yarabbi! Namus nerede kaldı? Mümkün değil, bu hakarete tahammül edemeyecek! Hani ya öteki, o herif nerede? Onu bulmalı! Yarabbi! Yarabbi! Çıldırmak bir şey değil. Ya şu hain, ah! Şimdi ne yapmalı? Bu lekeyi nasıl temizlemeli?"* (Malûmât, nr. 25, s. 195)

Yastıkta karısının başına yakın bir yerde bulunan çukurluğun şüphesinin ortaya çıkardığı durumla boy vermeye başlayan kıskançlık duygusu, adamı patlamaya hazır bulunan bir facianın faili olmasına zemin hazırlar. Aslında bu adam, karısını çok seven ve evine bağlı olan nitelikte biri değildir. Ancak toplumsal öğretilerin kendisine kabullendirdiği belli başlı şeyler, onu bir anda kıskançlığın ortaya çıkardığı paranoyak bir kişiliğe büründürür ve *"hiçbir uyarı sinyali yollamadan, kendi değer ve cazibesinden şüphe ettirmeye başlar"* (Blevis, 2010: 8). Nitekim oldukça şımarık yetiştirilen bu adam, aynı kişilik özelliklerini okulu bitirip iş hayatına atılınca da, evlenip yuva kurunca da aynı şekilde devam ettirir. O, karısını sevmese de karısı onu çok sever, ona karşı saygıda kusur etmez. O gece yastığın üzerinde gördüğü çukurluk kendisini sorgulaması için bir dönüm noktası olur. Nirengi noktasını kaybeden adam, etrafında dönen dünyanın bir anda sönüverdiğini duyumsar. O anda dünya ile bağlantısı kopar, sadece yastıktaki çukurluğa odaklanır ve karısının kendisini aldattığına inanır. Gözünü kan bürüdüğü bu anlarda karısı yattığı yerde azıcık hareket eder. Bu sefer yastığın diğer tarafında başka bir çukurluk oluşur. Adam o zaman gerçeği anlar ve düşündüğü şeylerden dolayı pişman olur. Çünkü kadın o anda yatakta hareket etmese adam bu gerçeği anlamayacak ve kıskançlığın gözlerine çektiği perdenin tuzağına düşecektir.

Selanikli Tevfik'in *"Bir Iztırâblı Gece"* hikâyesinde Olis zengin birisi olup, yaradılışı gereği oldukça kıskanç bir adamdır. Adamın hikâyede ismi belli olmayan zevcesi ise kendisinden genç, güzel ve hoş meşrep bir kadındır. Olis, bir gece arkadaşlarının evine gider. O gece karısı başı ağrıdığı için kendisine refakat edemez. Mevsim kış ve geceler uzun olduğu için epeyce bir süre kâğıt oynarlar. Oyun esnasında konu kocalarına ihanet eden kadınlara gelir. Hane sahibinin yeğeni pencereden dışarıyı göstererek âşıkların böyle karlı ve puslu havaları çok sevdiğini, çünkü böyle havalarda basılma ihtimallerinin olmadığını söyler. Bu sözler zaten kıskanç bir adam olan Olis'in kuşkularının şahlanmasına ve varsayımsal ihanet kurguları yapmasına neden olur. Yağan kara ve havanın puslu olmasına aldırmadan evine gider. Eve geldiğinde kapının önündeki ayak izlerini görür. Eve girer, etrafı kolaçan eder ama kimseyi bulamaz. Uyuyan karısını uyandırır ve ona eve âşığını aldığını bildiğini söyler. Kocasının bu hallerine alışmış olan kadın, alaycı bir şekilde evin her yerini arayabileceğini söyler. Evde kimsenin olmadığını bilen adam, kapının önünde gördüğü ayak izlerinden bahseder. Ancak kadının bu saçma düşüncelere katlanacak hali yoktur, başının

ağrıdığını söyleyerek uyumaya devam eder. Gözünü kıskançlık bürüyen Olis, ortada kimsecikler olmamasına rağmen inadından vazgeçmez.

> *"(...) ayak izlerini kendisine irâe ile gece gelen adamların kim olduğunu öğrenmek husûsu ertesi güne talike karar verdi. Üzerine izlerin bozulması ihtimâli de göz önünde bulunduğundan bu tehlikeyi de bertaraf etmiş olmak üzere doğruca hânenin zemin katına inip izbede bulunan bir iki aded mal sandığını sokağa çıkararak muhafazasına lüzum gördüğü ayak izlerinin üzerine kemâl-i ihtimâm ve dikkat ile vaz' etti ve sandıklardan birisinin üzerine de fenerini yerleştirdikten sonra kendisi de zemin kattaki pencerelerden birisini açıp oradan sokağa bakarak gelip geçecek olanları, kaldırım tamiratı olduğu cihetle oradan geçilemeyeceğinden haberdâr eylemeye karar verdi."* (Teâvün-i Aklâm, nr. 19, s. 75-76)

Olis'in kontrol altına alma ve egemenlik kurma isteği, evliliğini pek çok yönden olumsuz bir biçimde etkiler ve tüm bunlar onun aşırı kıskanç yapısından ileri gelir. Karısının onun bu kıskançlıktan husule gelen hal ve tavırlarına karşı gösterdiği hoşgörü, ona kontrolü dışında gerçekleştiği için dayanılmaz görünür. Bu durum zamanla karısının da sinirlerini yıpratır ve adamı ciddiye almamaya başlar. Böylesi hal ve tavırlar, karısının gözünde Olis'in yetişkin bir erkek olarak sağlam bir kimlik edinmesini imkânsız hale getirir ve kadın zamanla kocasını ciddiye almamaya başlar. Aynı zamanda *"bu davranış biçimi fiziksel, ruhsal eşitsizliklerin gün yüzüne çıkmasıyla, biraz daha nevrotik bir duruma yönelerek, yaşça büyük olan erkeğin, karısını kıskanması biçimine kadar yayılacak geniş bir psikolojik saplantıya yönelir"* (Arslan, 2011: 217). Nitekim o gece ani bir şekilde eve dönen, karısını uyandırıp eve âşığını aldığını söyleyen adama karşı kadın umursamaz cevaplar verir. Olis için kadının bu tepkileri bir tehlike alameti olmakla birlikte, onun kıskançlığını da körükler. Öyle ki, kapının önünde gördüğü ayak izlerinin kaybolmaması için izlerin üstünü sandıklarla kapatır ve sandıkların üstüne fener yerleştirerek kimsenin oradan geçmemesi için uğraşır. Kıskançlık Olis için artık kontrol edilemez bir olgu haline gelir. Sabah olup kadın uykudan kalkınca ayak izlerinin Olis'e ait olduğunu mantıklı bir şekilde izah eder. Yaptığı hatanın farkına varan Olis, hem karısına söylediği sözlerden hem de sergilemiş olduğu davranışlardan ötürü çok pişman olur.

Yazarı belli olmayan *"Kıskançlığın Cezası"* isimli hikâyede karı koca olan Lusi ve Ludovik'in hayatı, adamın kıskançlığı yüzünden adeta kâbusa döner. Adam, bu yersiz ve aşırı kıskançlıklarından doğan kuruntularla evde huzur bırakmaz. Öyle ki karısı evin penceresinden dışarı bakacak olsa "Kime bakıyorsun?" gibi sorularla kadına hayatı zindan eder. Bununla birlikte devamlı olarak ne zaman, nerede olduğunun takip edilmesi ve hesabının sorulması kadını mutsuz eder. Bir gün dışarı çıkan kadın farkında olmadan eve dönüş zamanını biraz geciktirir. Kadın, kocasının kıskançlık hislerinin nasıl harekete geçtiğini ve kendisini ne gibi hiddet ve şiddetle karşılayacağını yolda hesap ederek yürüdüğü için, evine varıp merdivenden çıkmaya başladığı zaman zangır zangır titrer. Fakat yukarı salona çıktığında kocasını oldukça sakin bulur. Hatta kocası ona sarılıp öpünce kadın sevinir. Ateşin başına geçerler. Adam karısının üzerindeki kıyafetleri çıkarmaya başlar. Kadın üzerinde yalnız bir gecelik fistan kalınca yatağa atılır. Ancak kocasının tavırlarına aldanan kadının mutluluğu uzun sürmez. Kıskançlık krizine giren adam, karısını o halde ve buz gibi havada balkona atar.

> *"Nereden geldiğinizi bilmiyor muyum zan ediyorsunuz? Âşıkınızın hânesine gittinizdi değil mi? Demin size gösterdiğim âsâr-ı muhabbetin ciddiyetine de inandınızdı öyle mi? Şimdi de cezanızı çekmeye hazırlanınız. Âşıkınızın hânesinde geçen tatlı zamanların acısı çıksın! Kıskançlık sâikasıyla gözleri kamaşan Ludovik bu sözleri söyledikten sonra Lusi'yi yatağından kaldırıp üzerinde ince bir gecelik fistânı bulunduğu halde pencereden balkona atmış ve bade pencereleri kapayınca kadını soğuk ve yağmurun tesirâtına terk eylemiştir."* (Teâvün-i Aklam, nr. 1, s. 7)

Hayatın belli dönemlerinde *"ortaya çıkan bir paranoya, çaresizlik durumunu dengelemek için yaratılmış, aslında bir halüsinasyon olan kıskançlık vakalarını doğurur"* (Adler, 2008: 176). Bu vakanın bir örneğini de Ludovik'in eşine karşı olan davranışlarında görmek mümkündür. Kıskançlık duygusunun içini yakıp kavurduğu Ludovik, içinde bunca fırtınayı koparanın Lusi'nin tavırları olduğunu ispat etmek istercesine ona devamlı surette psikolojik şiddet uygulamaya başlar. Aslında kadının tavırlarında da evliliğine halel getirecek bir durum yoktur. Kadın evine ve kocasına bağlı olmasına rağmen, adam üstünlüğünü kabul ettirme gayreti içinde karısını sürekli sadakatsizlikle suçlar, oysa kadının kocasına karşı bir ihanet içinde olması durumu söz

konusu değildir. Kadının dışarı çıktığı gün eve birazcık geç gelmesini karısının âşığıyla buluşup sevişmesi olarak yorumlar. O gün karısının eve geç gelmesi, bu inancın doğru olduğunu ona hayal ettirir ve bu anda Ludovik'i hiçbir şeyin durdurmasının imkânı yoktur. Lusi'yi öldürecekmiş gibi hissetmekte ve karısının âşığıyla buluştuğu varsayımı üzerine onu ölümün kucağına atar. Karısının elbiselerini çıkartıp onu sadece bir gecelikle buz gibi havada dışarı atması, kıskançlığının hastalık haline geldiğini göstermekle beraber, karısını hedef haline getirdiğinin de göstergesidir. Dışarı attığı karısının yalvarması için bekler, ama kadın hiç ses çıkarmaz. Yarı çıplak bir halde dışarı attığı karısının hiçbir faaliyette bulunmaması bile, adamı karısının âşığıyla haberleştiğinden kuşkulandırır. Bu durum, kadın için ıstırap yaratan bir duruma gelir. Adamın aşırı kıskançlığı, evliliklerini harap eden ciddi bir davranış bozukluğu olarak tezahür eder.

Mehmed Celâl'in *"Hâlâ Seviyor Yâhûd İftirâk"* hikâyesinde Nana ve Alber birbirini çok seven iki genç olarak karşımıza çıkar. Yakın zamanda Nana ailesiyle beraber yaklaşık iki ay sürecek olan bir seyahate çıkacaktır. *"Aşksız ve sevgisiz kalma korkusuyla her adımda bir şeyler kaybediyor olma hissinin sürekli baskısı altında olan"* (Korkmaz, 2002: 102) Alber, Nana'yı kaybetme duygularıyla açığa çıkan bir kıskançlık yaşar. Kıskançlığın en önemli noktalarından birisi, yaşanılan değerli bir sevda ilişkisine karşı tehdit durumu ortaya çıktığında ve rakip olarak tabir edilen üçüncü bir kişinin bu sevdayı sona erdirme ve ona sahip olma ihtimali oluştuğunda, bu duruma bir tepki olarak doğmasıdır. Ancak Alber'in kıskançlığı hayali rakiplere karşı vücuda gelen bir tepkidir.

> *"(...) sizi her şeyden kıskanırım, hiç memul etmediğiniz şeyler, benim hasedimi celb ederler: Sizi, göğsünüz gibi bir mevki'-i ihtirâmı ahz ettiği için bir çiçekten, kalbinizin serâirini feryâd suretiyle aks ettirdiği bir kuştan, daha gözleriniz açılmadan, daha rûhunuz uyanmadan saçlarınıza dokunduğu cihetle güneşin ilk şuâ'ından, hâsılı bütün menâzır-ı tabîîyeden kıskanırım!"* (Hâlâ Seviyor Yâhûd İftirâk, 1891: 7)

Kıskançlık, genellikle kişinin aşk ilişkisi yaşadığı bir başka kişiyle arasında gölge oluşturabilecek bir başka kişinin varlığının tehdidinden ileri gelen bir duygudur. Sevdiğini kıskanan kişi, açığa çıkan kaybetme korkusunun sonucu olarak duygularını kontrol edemez. Hikâyede de Nana'yı çok seven ve onu kaybetme korkusu yaşayan

Alber'in kıskançlığı gerçek bir rakibin varlığından köken alan bir durum değildir. O, Nana'yı göğsüne taktığı bir çiçekten, kalbinin sırlarını feryat eden bir kuştan, saçlarına yeni doğan güneşin vuran ışığından kıskanır. Alber'in kıskançlığına bu açıdan bakıldığında acı ve korku kaynağı olsa da, saldırı faaliyetine geçmeden, sadece iç dünyasında yaşattığı bir olgu olarak belirdiği söylenebilir.

Mehmed Celâl'in *"Zergûn"* isimli hikâyesindeki ben anlatıcının kıskançlığı ise, sevdiği kızın kedisi Zergûn'a karşı husule gelen bir histir. Ben anlatıcının derin bir muhabbet beslediği Bedriye, ailesiyle beraber uzun bir seyahate çıkacaktır. Bu ayrılığın düşüncesi bile ben anlatıcıya çok ağır gelir. Seyahate çıkmadan önce Bedriye ve ben anlatıcı olan genç şair bir araya gelirler. Duygu yoğunluğunun had safhaya ulaştığı anlarda birdenbire Bedriye'nin ayaklarına dolanan kedisi Zergûn, gencin kıskançlık duygularını körükler. Çünkü bu kedi her daim Bedriye ile birarada olacak ve ona temas edecektir. O ise Bedriye'den ayrı kalmak zorunda kalacak ve onu kaybetme duygusunun gönlüne verdiği acılarla baş başa kalacaktır.

> *"-Miyav miyav!*
> *Bedriye:*
> *-Zergûn! dedi.*
> *Kedi, onun iskarpinlerinin ucundan-beni gaşy edecek, beni öldürecek bir pûse aldı. Bu zaman:*
> *-Gördünüz mü bahtiyârı? diye haykırdım.!*
> *-Kim?*
> *-Zergûn! Çünkü sizinle beraber gidiyor, sizin ayaklarınızı öpecek, ellerinizi okşayacak! Deryâ-yı bî-pâyânın emvâc-ı âhengsâzına da yalnız, yalnız benim lisanımdan Zergûn böyle sevilecek."* (İrtikâ, nr. 28, s. 110)

Kıskançlık, aşk ilişkilerinde yakınlığı kaybetme gibi durumlarda da açığa çıkan bir duygudur. Özellikle erkeklerde kaybetme korkusu açığa çıktığı zaman, kıskançlık duygusu da ona paralel olarak gelişir. Bedriye'ye derin bir aşkla bağlı olan ben anlatıcı, tehdit olarak algılayabileceği herhangi bir neden olmasa da, kızdan uzun zaman ayrı kalacağı için yoğun bir kıskançlık duygusunun esiri olur. Çünkü ben anlatıcının yüreğini, kaybetme korkusu kaplar. Ben anlatıcının yolculuğa çıkmadan önceki son buluşmalarında kızın ayaklarına dolanan ve nereye giderse gitsin hep onun yanında olan kedisine karşı imrenmeyle karışık kıskançlık duyguları kabarır. Hikâyenin bu

noktasında kıskançlık duygusunun yanında cinsellik teması da yer alır. Özellikle kızın iskarpinlerinin ucundan kendisini kendinden geçirecek, öldürecek bir öpücük alan kediyi kıskanan ben anlatıcının *"ayak ile ilgili tavrı, gizli bir fetişizmi sezdirir niteliktedir"* (Arslan, 2011: 217). Ben anlatıcı yaşadığı kıskançlık duygularını "Sevsin seni nazlı yar, Zergûn!/Ben vaslına olmadım da nâil/Bir başkasına olursa mâil/Yâd et beni bahtiyâr Zergûn" mısralarıyla dile getirir. Dile gelen bu mısralar ben anlatıcının yaşadığı kaybetme korkusunun da göstergesi olarak belirir.

Mehmed Celâl'in *"İnfiâl"* hikâyesindeki kıskançlık, diğer hikâyelerden farklı olarak kadının erkeğe yönelttiği bir duygu olarak karşımıza çıkar. Hikâyede isimleri belli olmayan genç kız ve delikanlı, her zaman buluştukları yer olan Büyükada'daki koruluktaki çam ağacının altında bir araya gelirler. Ancak o gün kızın suratı asıktır, delikanlı ile hiç konuşmaz. Onun bu halini fark eden delikanlı, kıza neden durgun olduğunu sorar. Kız, gözleri yaşlı bir halde ve hiddetli bir ses tonuyla delikanlıyı başka bir kadına bakarken gördüğünü söyler.

> *"Neden olacak? Zavallı âşık! Dün akşam, vapurdan çıkarken gördüm. Mâî gözlü ama murdâr… Sarı saçlı ama pis bir Yahudi karısının az kaldı burnuna girecektiniz? Bunda bir şey yok. Tabîî… Erkekler böyledir… Her zaman böyle olur…"*
> (Malûmât, nr. 189, s. 1393)

Günlük hayatta gerçekleşen pek çok asabiyetin temelinde kıskançlık duygusu yatmaktadır. O gün sevdiği kızla buluşup ona kavuşacağı için çok mutlu olan delikanlı, onun asabi hallerini, asık suratını görünce başta buna bir anlam veremez. Ancak bir süre sonra onun hiç konuşmamasına dayanamaz ve bunun nedenini sorar. Genç kız, delikanlı için o anı sevimsizleştirmekten başka bir amaç taşımayan küçümseyici bir tavır takınarak hiddetle onun dün akşam vapurdan inerken bir Yahudi kızına baktığını söyler. Genç kız, delikanlı üstünde egemenlik kurma isteğiyle sevdiği gencin hayat ışığını söndürür. Genç kızın kıskançlığı sevdiği delikanlının onun içinde olmadığı alanlara ilgi duyması düşüncesinin ruhunda yarattığı ıstıraptan ileri gelen bir durumdur. Sevdiği kızın söyledikleri karşısında büyük bir şaşkınlığa uğrayan delikanlı, kızın zannettiği gibi başka bir kadına bakmamıştır. Kızın düşündükleri ve söyledikleri onun kalbini kırar, gücendirir. Sevdiği kızın, bu şekilde bir sadakatsizlik kanıtının izini sürmesi onu çok üzer. Ama kızın kıskançlığı, düşünce de dahi olsa, sevdiği delikanlıdan ayrı düşme ihtimaline karşı göstermiş olduğu bir tepkidir. Bunu *"Erkekler böyledir… Her zaman*

böyle olur…" ifadesinden anlamak mümkün olup, kızın kafasındaki belirsizlikleri de ortaya koyar.

P. Fahriye'nin "Madlen" hikâyesindeki kıskançlık da Madlen isimli genç kızın platonik aşk beslediği amele Hanri ve onun sevdiği kız olan terzi Mart'ın birlikteliklerine karşı gelişen bir duygu olarak açığa çıkar. Varlıklı bir aileye mensup olan Madlen, evin tek kızıdır. Halazâdesi olan Gaston'un kendisine olan derin aşkını hissetmesine rağmen o, hiç tanımadığı, sadece uzaktan görüp beğendiği yoksul bir genç olan Hanri'ye karşı gönlünde hisler besler. Bir sabah uyandığında kendini pencere kenarında bulan genç kız, caddeye baktığında içten içe beğenip hoşlandığı Hanri'yi bir başka kızla yürürken görür. Üstelik bu kız onun devamlı surette elbiselerini diken terzisi Mart'tır. İçten içe sevdiği delikanlının yanında başka bir kız gören ve onların mutlu anlarına şahit olan Madlen'in yaşadığı yoğun kıskançlık duygusu, hal ve hareketlerine dramatik bir şekilde yansır.

> *"(…)Kemâl-i şiddetle içini çekip pencereden çekildi (Ahir artık bakmam bakamam tahammülüm yok istemem) diyerek odanın içinde bir aşağı bir yukarı gezinmekte hiddet ve meyusiyetle evde derûnundaki zî-kıymet eşyaları gözden geçirmekte idi. Ara sıra iki sıra inci gibi beyaz dişlerinin muhafazası olan gonca gibi nermîn penbe dudaklarını kan çıkartıncaya kadar ısırmakta sedef gibi beyaz ellerini göğsüne götürmekte bu suretle ıztırâb-ı derûnînin tahfifine çalışmakta idi."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.29, s.4)

Ekonomik ve sosyal yönden kendisine uygun olmadığını bilmesine rağmen Hanri'ye karşı olan duygularına engel olamayan, ancak içinde yaşadıklarını ona belli edecek en ufacık bir harekette de bulunmayan Madlen, bu tavrıyla olgun bir görüntü çizmesine rağmen o sabah bir tesadüf neticesi gördüğü gerçeklerle hastalıklı ve tuhaf bir hale bürünür. Sıradan bir gün, hayatının olağan akışı içerisinde Hanri'yi Mart ile gören Madlen, karakterine uymayan davranışlar içerisine girer ve kıskançlık duygusu adeta ona kim olduğunu unutturur. *"Sanki benliğinin kendisini unutmak mümkünmüş ama anımsamak mümkün değilmiş gibi"* (Phillips, 2017: 44) ve benliğini unuttuğunda Madlen'de farklı şeyler olmaya başlar. İki elini göğsüne götürmesi, Hanri ve Mart'ı görmeye daha fazla tahammül edemeyerek pencereden çekilmesi, dişleriyle dudaklarını kanatıncaya kadar sıkması onun yaşadığı hayal kırıklığına gösterdiği aşırı tepkilerdir. İç

dünyasında baş gösteren kıskançlık duygusuyla baş edemeyen Madlen, kendi olmaktan çıkar.

Kadının erkeğe karşı kıskançlığının ele alındığı bir başka hikâye de Emine Semîye'nin *"Hiss-i Rekâbet"* isimli hikâyesidir. Klaris ismindeki genç kadının son derece kederli bir ruh hali içerisinde olduğunu gören kayınvalidesi onun bu haline daha fazla dayanamayarak kendisini üzen şeyin ne olduğunu sorar. Klaris bir şey olmadığını söylese de kadın, oğlu Edvar'ın bir şey yapmış olduğundan şüphelenir. Klaris, kayınvalidesine gönlünü ferah tutmasını söyler ve Edvar'ın kendisine karşı olumsuz hiçbir harekette bulunmadığını belirtir. Onu bu derece üzen şeyin dün gece baloda yaşanan garip bir olay olduğunu söyleyerek olanları kayınvalidesine anlatır. Baloda yanına tanımadığı bir kadının geldiğini ve ona çok güzel olduğunu ama bu güzelliğinin bir anlamı olmadığını, mutsuz olacağını, Edvar'ın yalnız ismine sahip olduğunu, ancak kalbine hiçbir zaman sahip olamayacağını söyleyerek hızla yanından ayrılır. Balo, maskeli bir balo olduğu için Klaris, kendisine bunları söyleyen kadının yüzünü de görememiştir. O güne kadar kocasının kendisine olan sevgisinden en ufacık bir şüphe duymayan Klaris, neye uğradığını şaşırır. Kocası Edvar bu işin bir düşman işi olduğunu söylese de Klaris'i hiçbir şey teselli etmeye yetmez ve içini yakan şüphe ateşiyle bütün gece ağlar. Kayınvalidesi onu anladığını ancak Edvar'a haksızlık yaptığını söyler. Rekabet hissinin onun aklını karıştırmış olduğunu belirtir. Klaris, kadına hak verir. Bu kıskançlık hissinin, Edvar'a duyduğu derin aşktan ileri geldiğini söyler. Edvar, akşam eve gelince, yaşlı kadın, oğlu ve gelini arasında ortaya çıkan olumsuz duruma el koymaya karar verir. Edvar, evlendikleri günden beri hiçbir kadınla münasebeti olmadığına ve bundan böyle de olmayacağına asalet ve namusu üzerine yemin eder. Klaris, kocasına teşekkür etse de kederli hali bir türlü düzelmez. Edvar, bu duruma bozulmaya başladığı anda annesi iki genci bir araya getirerek onların birbirine sarılmasını sağlar ve bu tatsız konuya son verir. Klaris, o akşamdan sonra bir daha kocası ve kayınvalidesinin yanında mutsuz görünmez. Ancak tek başına kalınca kıskançlık duygularına esir olarak devamlı surette düşünür ve ağlamaktan kendini alamaz. Kocasının kendisini başka bir kadınla aldatmasının düşüncesi bile, onun yüreğini parça parça eder.

> *"Klaris o günden sonra kâinvâlidesi ile zevci önünde beşuş bulunuverse de yalnız kalınca hiss-i rekâbetin tesirine tâb' olarak mütefekkirâne düşünür, ara sıra da şiddetle içini çekerek*

gözyaşlarını zabta muktedir olamazdı." (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.77, s.3)

Evlilik kurumunun içinde gerçekleşen, eşlerden birinin evlilik dışı bir ilişkisi, o kurumdaki ahengi bir daha eski haline gelmeyecek şekilde bozmaktadır. Ölüm, hastalık gibi beklenilmeyen ama bir o kadar da hayatî olan olaylar, karı ya da kocanın etki alanında olmayıp kaderden ibarettir. Evlilik dışı bir ilişki de beklenmedik bir hayatî olay olmasına karşın karı ya da kocadan birinin yapmış olduğu bir eylem neticesinde vuku bulduğu için, diğer beklenmedik hayatî olaylarla karşılaştırılmayacak derecede kalp kırar. Bunun yanına bir de işin ahlaki boyutu eklenir. Ancak hikâyedeki durum daha farklıdır. Çünkü Klaris ve Edvar'ın evliliğinde ihanet durumu söz konusu değildir. Bir maskeli baloda yanına yaklaşan kadının söylediklerini kafasına takan ve kocasının kendisini aldatıyor olabileceği şüphesiyle kıskançlık krizlerine giren Klaris, derin bir krize sürüklenir. Kocasının kendisine sadakatsizlik edebileceğini düşünmek bile onun için çok kırıcı bir durumdur ve onun tutunmuş olduğu zemini güvensiz bir hale getirir. Kadın, çaresizlik ve ümitsizlik hislerini derinden duyumsar. *"Böyle bir durumda aldatılan eş, ahlaki açıklamalara daha çok ihtiyaç duyar"* (Hasanoğlu, 2010: 78). Klaris de bu ihtiyacın neticesinde kocası Edvar'dan devamlı surette açıklamada bulunmasını ister. Edvar, karısına onu çok sevdiğini ve hiçbir kadınla ilişkisi olmadığını söyler. Ancak, Edvar ne kadar açıklama yaparsa yapsın Klaris'i tahakküm altına alan kıskançlıktan kurtaramaz. Kocasının yaptığı açıklamalardan ve kayınvalidesinin ortamı yumuşatma çabalarından sonra kıskançlığını daha az yaşayan Klaris, bir süre sonra aynı duyguyu daha ağır ve artan bir şekilde yaşamaya devam eder.

Aşkın hastalıklı/zarar veren bir başka yönü de içki müptelalığıdır. Özellikle alkole sığınan erkek kahramanlar uçurumun kıyısına gelir ve karılarına devamlı surette şiddet uygulayarak evlilik hayatlarını cehenneme çevirir. Mehmed Celâl'in *"Terk-i İşret"* hikâyesinin başkişisi olan Ahmed Talat, arkadaşları vesilesiyle bir iki kadeh içerek tanıştığı içkiyi, zamanla hayatının merkezine koyar. Artık gece gündüz içer, sarhoş gezmediği tek bir an yoktur. Kendisine geldiği zaman neler yaptığını, neler söylediğini hatırlamaz. Bu durum evlilik hayatında da bu şekildedir. İçki içer, sarhoş olur, çıldırır ve sonunda karısını döver. Sabah kendine geldiğinde karısının yüzündeki şişlikleri görünce ona ne olduğunu sorar, yaptıklarını hatırlamaz.

"(...) çok içer, çıldırır, ertesi gün zevcesinin alnında bir şiş görürdü:

-Ne oldu? diye sorardı.

Sakin, mağmum, hazîn bir çehreyi tezyin eden bir leb-i raşedâr, korka korka, titreye titreye:

-Bilmiyor musunuz? Akşam beni dövdünüz! cevâbını verdi.

-Niçin?

-Havyara limon sıkmadığım için!" (Malâmât, nr. 175, s. 1105)

İçkinin müptelası olan Ahmet Talat, içkinin olumsuz tesiriyle muhakeme gücünü kaybeder. İçki yüzünden aşırı derecede saldırganlaşan adam, bu gibi hal ve tavırlarının nedeninin içki olduğunu anlamak yerine, kendisine her daim sevgi ve hoşgörüyle yaklaşan karısının bütün iyi niyetlerini yok farz ederek öfke nöbetleri geçirir, adeta çıldırarak karısına doğrudan doğruya fiziksel saldırıda bulunarak ona zarar verir. Çünkü içkinin ortaya çıkardığı yoğun öfke hali, kişinin gözlerini kör eder, algılarını kapatır. Sudan bir bahaneyi hayatına yönelik bir sorun olarak kabul eder ve bu sorunu ortaya çıkardığını düşündüğü karısına sözlü ya da fiziksel şiddete yönelir. Kadın korkusundan adama karşı herhangi bir tepki gösteremese de, evlilikleri ciddi olarak sarsılır.

Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde aşkın zarar veren/saplantılı halleri farklı şekillerde ele alınır ve yazarlar bunu gerçekleştirşrken hem Müslüman hem de gayrimüslim halktan örneklere yer vermiştir. Bunlardan ilki genç, istikbali parlak ve zengin bir erkeğin hafifmeşrep bir kadın tarafından kandırılması şeklindedir ve genel olarak erkeğin, o kadın uğruna tüm hayatını mahvetmesi ile sonuçlanır. Bunun yanında erkeğin kadının hayatına olumsuz tesir ettiği hikâyelerle de karşılaşmak mümkündür. Âşık olduğu adam tarafından terkedilip ortada bırakılan kadınlar bir daha eski hayatlarına dönemezler ve genellikle kötü yola düşerler. Hikâyelerde kıskançlık da aşkın zarar veren/saplantılı bir başka yönüdür. Hem erkek hem de kadın tarafından kuvvetli bir şekilde açığa çıkan kıskançlık duygusu, genel olarak erkek tarafından kadına karşı olduğunda hastalık derecesinde bir görüntü sergiler. Kadının erkeğe karşı olan kıskançlığı ise daha çok kadının iç dünyasında zuhur etmekle beraber kadını yiyip bitiren bir duyguya dönüşür. İçkinin olumsuz tesiri de yine aşkın zarar veren/saplantılı bir başka yönü olup içkiye esir düşen erkeklerin karılarına olan şiddet eğilimli tutumları hikâyeye dramatik bir şekilde yansır.

2.1.6. Günah İşleme Korkusu

Mehmed Celâl'in *"Derd-i Dermân-nâ-pezîr"* isimli hikâyesinde Aliye, henüz on yedi yaşında ama ölüm döşeğinde yatan bir genç kızdır. Bir gece annesine seslenir. Yatağından fırlayan kadın, kızının başucuna gelir. Aliye, annesine artık ölmek üzere olduğunu, ölmeden önce günahlarını itiraf etmek istediğini söyler. Aliye'nin annesi, önce kızının anlatıp daha fazla üzülmesini istemez. Ama Aliye gerçekleri anlatmakta kararlıdır. Geçen sene evlerine taşınan kiracıları Yüzbaşı Fatîn ve karısı Edibe'yi annesine hatırlatır. Edibe Hanımla görüşmek için evlerinin harem cihetine geçtiklerinde her defasında Fatîn Bey'e de rastlayan Aliye, adamın bakışlarından, tavırlarından kendisine karşı bir şeyler hissettiğini anlar. Adama karşı Aliye'nin gönlünde de kıpırtılar olsa da bunu adama belli edecek en ufacık bir harekette bulunmaz. Neticede Fatîn ve Edibe evlidir. Hatta Edibe, Aliye'ye "Kardeşim" diye hitap eder. Bir gün hep beraber köye giderler. Aliye istese orada Edibe'yi mahvedebileceğini söyler. Yüzbaşı Fatîn'in kendisine yazmış olduğu bir aşk mektubuna karşılık şunları yazar:

> *"Siz vazifesini bilmez bir adamsınız, hiçbir kabâhati olmayan melek gibi bir kadını muhabbet dediğiniz geçici bir heves uğrunda fedâ ediyorsunuz, yahu onu aldatıyorsunuz… Husûsâ hakkınızda zerre kadar bir muhabbet hissetmeyen, sizi daima yabancı tanıyan ve tanıyacak olan bir kıza karşı böyle bir mektup yazmak büyük cesaret!"* (Malûmât, nr. 198, s. 38)

Aliye, Fatîn'e bu satırları yazarken aslında yalan söyler. Çünkü içten içe Fatîn'i sevmektedir, ancak yasak aşk endişesi ve bir masumun ahını alarak günah işleme korkusu onu bu sevdadan uzak tutar. Gayrimeşru aşk olarak da nitelendirilebilecek bu aşk, Aliye'yi tedirgin eder. *"Günah düşüncesinin şuuraltına baskısı"* (Ceyhan, 2009: 319) bu hikâyenin kaynağını oluşturur. Bu aşk olumsuzdur; çünkü Aliye, kendisine karşı duyulan ilginin farkındadır ama bu ilgiye karşılık veremez; Fatîn'i sevse bile, bunu ona asla belli edemez. Yalnızdır, çünkü böyle bir durumu hiç kimseyle paylaşma imkânı yoktur. Böyle bir durumun ortaya çıkması, onu toplumun gözünde kötü, hafifmeşrep bir kadın konumuna getirir. Umutsuzdur ve günden güne insanlardan uzaklaşır. Ortada fiili bir yasak aşk olmamasına rağmen, böyle bir aşkın olabileceği düşüncesi, Aliye'nin hayatında kıyametler koparır, ruh âleminde fırtınalar yaratır. Bu baskının ruhunda yarattığı ıstıraplar, Aliye'yi verem etmiş ve hikâyenin sonunda ölümüne neden olmuştur.

Ahmed Râsim'in *"Mehâlik-i Hayat"* isimli hikâyesinin başlıca dört kişisi vardır. Bunlar Nazım, Sadiye, Raif ve Ârife'dir. Nazım, Sadiye ile; Raif ise Ârife ile evlidir. Sadiye ve Ârife geçmişte gayriahlaki ilişkiler yaşamış ve kötü bir hayatın içinden bugünlere gelmişlerdir. Sadiye kötü günlerinden ders almasını bilmiş, evlenince evine, kocasına bağlanmış ve düzenli hayata uyum sağlamıştır. Ârife ise Sadiye'nin tam aksine bu gibi şeylere son vereceğine, eskiden olduğu gibi âlemlere devam etme alışkanlığını sürdürür. Nazım, yapı itibariyle düzenli bir hayata uyum sağlayabilecek bir erkek değildir. Sadiye'nin eski hayatını bildiği için onu sevmesine rağmen bir türlü itimat edemez. Raif ise Ârife ile evlendikten sonra karısına karşı olan sevgisi daha ileri boyutlara ulaşmıştır. Fakat onu, Ârife ile ilgili huzursuz eden bazı şüpheler içini kemirmektedir. Bu evli çiftler birbirleriyle samimi ilişkiler içerisindedir. Ancak zamanla aralarında kopmalar yaşanır. Sadiye, Ârife'den hoşlanmamasına rağmen geçmişten gelen münasebetleri nedeniyle zaman zaman onunla bir araya gelir. Bir gün Sadiye, Ârife ile annesinin evinde buluşur. Daha sonra oradan kalkıp bayan arkadaşlarıyla buluşmak için başka bir eve giderler. Sadiye, bayan arkadaşlarını beklerken iki erkek sesi duyulur. Kalkıp bir odanın kapısını açar. Sadiye odada geçmiş hayatından tanıdığı iki erkeği görür ve durumu anlar. Ârife, Sadiye'yi odaya doğru iter. Odanın içindeki adamlardan biri Sadiye'yi köşeye sıkıştırır, onu öpmeye kalkar. Ancak Sadiye bu duruma daha fazla dayanamaz ve kendini pencereden atar.

> *"(...) Artık tahammülü kalmadı. Çıldırmış gibi bir mekânet-i mahsusa ile "Nazım!" diye bağırarak açık pencereden aşağıya atladı. Bir cesîm-i sakilin sukûtundan tevellüt eden sada ile ıztırab-ı memâtı mu'lin olan bir âvâz üçünün de kulaklarında müthiş akisler peydâ eyledi. Hiçbiri şu halin böyle bir netice ile intihâ bulacağına inanmıyordu."* (Mehâlik-i Hayat, 1891, s.63)

Sadiye, Nazım ile evlenerek daha önce yaşamış olduğu kötü hayatı ve maddi sevgileri aşarak, bir anlamda kendi uyanışını gerçekleştirmiştir. Günübirlik, göstermelik ve madde kokan sevgileri, Nazım ile evlenerek geride bırakmıştır. O, Ârife gibi maddenin, paranın, içki âlemlerinin bulunduğu içgüdüsel arzuların etkisi altına aldığı biri değildir. Bir başka ifade ile Sadiye, *"manaya odaklanan ve sonsuzluğa kadar uzanan aşk anlayışı"* (Fındıkçı, 2010: 85) ile hareket eder. Bu yüzden yeniden böyle bir âleme girip eşini aldatma ve günah işleme düşüncesi onu intihara sürükler. Sadiye, Nazım'a ihanet etmemek için kendinden, varlığından vazgeçmiştir.

Ahmed Râsim'in *"Bîçâre Genç"* isimli hikâyesindeki yasak aşk ise erkek tarafından bilinçli bir şekilde yaşanan bir duygu değildir. Hikâyede matbaada çalışan Râsim, bir gün yakın arkadaşı olan Sâlim'den bir mektup alır. Mektupta Sâlim üç gündür evde yattığını, ağzından gelen kanın dermanını kestiğini ve Râsim'e anlatmak istediği şeylerin olduğunu yazar. Râsim, arkadaşının bu hale gelmesine çok üzülür. Onun bu duruma düşmesine neden olan şeyi de çok merak eder. Sâlim'in Kadıköy'de bulunan evine gider. Eve gittiğinde Sâlim'i çok değişmiş bulur. Onun solgun çehresi ve hüzünle bakan gözleri Râsim'i derinden etkiler, arkadaşının bu haline üzülür. Biraz oturduktan sonra pencereden bir küme kadının hızlı hızlı geçtiklerini görürler. O anda Sâlim, sevdiği kadını Râsim'e gösterir. Ancak Râsim durumda bir gariplik olduğunun farkındadır ve Sâlim'e her şeyi anlatmasını rica eder. Sâlim bu kadınla ilk kez Kâğıthane'de karşılaşır. Bir süre sonra aralarındaki muhabbet mektuplar vesilesiyle de ilerler. On bir ay bu şekilde geçer. Bu süre zarfında bir kere bile elleri birbirine değmez. Dört gün önce gecenin bir vakti hizmetçi kadın, Sâlim'e onu bir adamın görmek istediğini söyler. Sâlim adamın içeri buyur edilmesini söyler. İçeri giren adamı tanımamaktadır. Adam, Sâlim'e onları dinleyen birisi olup olmadığını sorar. Sâlim kendilerini dinleyen birisi olmadığına dair güvence verir ve merakı iyiden iyiye artar. Adam kendisine bir münasebetten bahsedeceğini ve bu münasebetin dokuz on aydan beri devam ettiğini düşündüğünü söyler. Sâlim bu sözler karşısında şaşkınlığını gizleyemez ve adamın ne demek istediğini anlamadığını söyler. Adam elini paltosunun yan cebine sokarak bir demet kâğıt çıkarır. Bu kâğıtlar, Sâlim'in sevdiği kadına gönderdiği mektuplardır. Adam durumu anlayıp anlamadığını sorar. Sâlim durumu anladığını belirtince adam hıçkıra hıçkıra ağlayarak odadaki karyolanın üzerine düşer. Bir süre sonra toparlanır ve Sâlim'in kalbine bir bıçak gibi saplanan şu sözleri söyler:

> *"Teşekkür ederim. Ben yarın çiftliğe çekiliyorum. Onu tatlîk ettim. Severdim fakat namussuzluğu kabul edemedim. Eğer siz de benim hissime iştirâk ederseniz, siz de namus sahibi iseniz benim gibi hareket edersiniz. (...) Allaha ısmarladık. Benim namusum size vedî'dir."* (Bîçâre Genç, 1894, s.47)

Samimi bir aşk duygusu çerçevesinde hem seven hem sevilen Sâlim, aslında bir ihanetin parçası olduğundan habersiz sevdiği kadına dair hayaller kurar, hayatın acı ve sıkıntılarla dolu olan elemlerini aşk duygusuyla yener. Bazen sevdiğini günlerce göremez. Ancak bu durumun kızın ailesinden izin alıp gelemediği olduğunu düşünür.

Yine de isyan etmez. Onun gözünde aşkın ve hasretin husule getirdiği ıstırabın önemi yoktur. İlişkileri bu şekilde on bir ay devam eder. Bir gece yarısı kapısına gelen adam, gönül verdiği, gelecek adına hayaller kurduğu kadının kocası çıkar. Sâlim farkında olmadan onca zamandır bir ihanet sarmalının içinde olduğunu o gece anlar ve gerçekler yüzüne bir tokat gibi çarpar. Kadın, yüzüne bir aşk maskesi takarak Sâlim'in gönlünü çalmış, aynı anda da duyguları konusunda dürüst olmaktan korktuğu için kocasına da her şeyin yolunda gittiğini göstermiştir. Kadın ortalığı alevlendirmekten kaçındığı için hem kocasını hem de âşığı olan Sâlim'i her şeyin yolunda gittiğine inandırır. Ancak sahte sevinçlerden yola çıkılarak varılmaya çalışan mutluluğa erişmek kâbil değildir. Kadının kocası ve âşığı arasında kurduğu bu ihanet sarmalı, kocasının durumu fark etmesi ve bunu gelip Sâlim'e anlatmasıyla son bulur. Adam, kadını boşar. Sâlim'e de eğer namus sahibi bir erkekse onu terk etmesini söyler. Hem sevdiği kadın tarafından kandırılmak, hem de evli bir kadının ihanetinin parçası olmak Sâlim'e çok ağır gelir. Kadını çok sevmesine ve kadının da onu sevdiğini bilmesine rağmen, bundan sonra onunla bir araya gelmesi imkânsızdır. Üçüncü kişi olarak evli bir çiftin ayrılmasına neden olur. İstese kadınla bir araya gelebilir, onunla evlenebilir, aşkına özgürce yaşabilecek olan Sâlim, hem toplum yapısına uymayan bu ilişkiyi devam ettirme cesaretini gösteremez; hem de *"diğer bir ruhsal gereksinim olan güvenli bağlanma"*yı (Hasanoğlu, 2013: 52) sağlayabileceğine olan inancını kaybeder. Günahlarının ağırlığı ruhunu darmadağın eder. Yaşadığı hayal kırıklığı ve ıstırap onu hasta eder, yataklara düşürür.

Selanikli Tevfik'in herhangi bir isim vermediği, başlığını *"....."* şeklinde verdiği hikâyesindeki yasak aşk çetrefilli bir biçimde karşımıza çıkar. İkisi de çocukluklarından beri iyi dost olan ve Beyoğlu'nda bir ayakkabı dükkanında çırak olarak çalışan Hristo ve Paul, Tatavla (İstanbul'un Şişli semti)'dan iki Rum kızı beğenir ve hemen hemen aynı dönemlerde bu kızlarla evlenirler. Ancak bu evliliklerin üstünden 7-8 ay geçtikten sonra işler tersine dönmeye başlar. Paul'ün kendini içkiye vermesi zevcesinin ondan iğrenmesine neden olur. Hristo da çeşitli sebeplerle eşinden soğur. Paul'ün zevcesi ve Hrsito bir gün sohbet ederlerken kadın, Paul'ün kötü özelliklerinden Hristo'ya bahseder. Hristo da eşinin beğenmediği yönleri kadına anlatır. Bu iki insanın eşlerinden olan şikâyetleri ile başlayan yakınlıkları zaman içerisinde yasak bir aşka dönüşür ve zaten memnun olmadıkları eşlerinden tamamen uzaklaşırlar. Kadın ve adam duygularına hâkim olamaz. İki günahkâr, kavuşabilmenin tek yolunun eşlerinden kurtulmak

olduğuna kanaat getirirler. Eğer Hristo'nun zevcesi ölürse, Paul de ayyaşın biri olduğundan bir araya gelmeleri mümkün olacaktır. Bu doğrultuda bir plan yaparlar.

> *"(...) buna muvaffak olacak olurlar ise Paul mest-i müdâm olduğu cihetle birleşmeleri gayet sehl olacak idi. Lakin Hristo'nun zevcesini meydandan kaldırmak için zabıtanın nazar-ı şüphesini celp etmeyecek bir tedbir nasıl bulunabilirdi böyle bir şeyi bulabilmek için müddet-i medîde amâl-i fikr etmek iktizâ ediyordu. Âşık ve âşıka geceleri herkes yattıktan sonra birleştikleri zaman hep tedbir-i mezkûru taharri ile iştigâl etmeye başlamışlar ve nihayet Hristo'nun odasında bulunan bir tüfengi bir gece kurcalarken kazaen olmuş gibi patlatıp çıkan kurşun zevcesine isabet edecek olur ise vuku-ı vefatının eser-i kaza olduğundan bahs etmesi hususuna karar vermişlerdi."* (Malûmât, nr.45, s. 992)

Hristo ve Paul'ün zevcesi Hristiyan olup Ortodoks mezhebine mensupturlar. Biri zevcesini diğeri zevcini terk edip kaçarak beraber yaşamayı düşünürler. Ancak Patrikhane'nin baskısından çekindikleri için bütün bütün rahatsız olmaktansa şimdilik kısmen var olan rahatsızlığa katlanmayı daha uygun bulup kaçmaya yeltenmezler. Patrikhane'nin gözünde günahkâr olmaya cesaret edemeyen kadın ve adam, daha büyük bir günah işlemeyi göze alarak korkunç bir plan yaparlar. Bir cumartesi akşamı Hristo eve gelir ve karısına yarın Pazar günü olması nedeniyle dükkanın kapalı olacağından konu açarak av kıyafetlerini ve çantasını hazırlamasını rica eder. Her şeyden habersiz kadın, denileni yapar ve kocasının çantasını hazırlar. Ertesi sabah şafak sökerken Hristo uyanarak zevcesini de uyandırır. Av kıyafetiyle av çantasının ve tüfeğinin sırtına birleşmesi için eşinden yardım ister. Adamın amacı tüfeği omzuna koyup daha sonra av çantasını omzuna yerleştirirken bir şekilde tüfeğini ateş ederek karısını vurmaktır. O anda Paul'ün zevcesi de olan biteni görebilmek amacıyla Hristo'ya haber vermeden pencereden odanın içini izler. Ancak patlayan silah camı kırarak Paul'ün karısını vurur ve kadın ölür. Herkes olayın bir kaza olduğuna, o anda abdesthaneye gittiği düşünülen kadına kurşunun isabet ettiğine inanır. Paul evlendikten sonra kendini içki âlemlerine atıp evini ihmal etmeye başlayınca, karısının kendisine olan ilgi ve sevgisinde azalma olur. Hristo da karısının hal ve tavırlarından memnun değildir. Her ikisi de evliliklerinde aradıklarını bulamaz. Eşlerinin davranışları hakkında açılan sohbetler neticesinde

birbirlerini yakından tanıma fırsatı bulan kadın ve adam, aslında pek çok ortak noktaya sahiptir. Aşkı ve düzeni bulamayan bu iki insan birbirinin ilgisini celp edince yeniden hayata döner. *"Bu, boğulmak üzere durmadan denizin derinliklerine doğru çekilirken tutunabilecek bir şeye bağlanarak güneşe ve havaya çıkmak gibidir"* (Gariper-Küçükcoşkun, 2009: 173). Ancak hem kadını hem adamı kısıtlayan şey, başka insanlarla olan evlilik bağıdır ve bu bağın içinde sürdürülmeye çalışılan bir ilişkinin içinde hayal kırıklığının, üzüntünün, umutsuzluğun ve hatta tehlikenin olması kaçınılmazdır. Birlikte kaçarlarsa Patrikhane tarafından dışlanacaklarını düşünen, sözde günah işleme korkusu yaşayan kadın ve adam yaptıkları korkunç planla kendilerini tehlikeli bir oyunun içinde bulurlar. Hristo ve kadın *"kısa süreli bir coşkuyla birbirlerinde yaşamışlar ve o kısa ömürlü hallerinde hislerine tam karşılık bulmuşlardır, hatta coşkunun ötesine geçen bir karşılık"* (Dilman, 2011: 63) ile yarını hiç düşünmezler. Toplumun gözünde günahkâr yaftası yememek için bir insanı öldürmek gibi korkunç bir günahı işlemeyi planlayan ve yarın gelip çattığında işledikleri günahın bedelini kadın canıyla, adam da sevdiğini kaybetmenin acısını bir ömür boyu çekerek öder. Bütün yaşananlar Hristo'ya manevi bir ceza hükmündedir. Hiç düşünmeden atıldıkları bu oyunun kaybedeni kendileridir.

Nabizâde Nâzım'ın *"Hasba"* isimli hikâyesinde Behzad kırk yaşlarında, evli, bir çocuk babası bir bey olup, geçici bir memuriyet görevi için üç dört aylığına Ürdün dolaylarına gider. Görevi bittikten sonra İstanbul'a dönmek üzere bir gemiye biner. Bu gemi yolculuğu esnasında gemideki tek Türk olan Galip Bey ile tanışır. Sohbetleri ilerledikçe uzaktan akraba oldukları ortaya çıkar. Galip Bey ve eşi Aliye Hanım'ın yanlarında daha on iki yaşında olan kızları Şahinde de bulunmaktadır. Çocuk iyi tahsil görmüş, terbiyeli, biraz cilveli, afacan bir kızdır. Bu küçük kız, Behzad'ın dikkatini celp eder. Küçük Şahinde de Behzad'dan, onunla oynamaktan çok hoşlanır. Sohbeti ilerlettikçe çok iyi dost olurlar. Behzad, Şahinde'ye baktıkça onun birkaç sene sonra herkesi kendine meftun edecek derecede güzel bir kız olacağını düşünür. Şahinde ile vakit geçirmeye devam ettikçe Behzad içindeki duyguların gittikçe kabardığını hisseder. Şahinde ise bu gibi şeyler düşünebilecek yaşta değildir. Behzad, bu gibi hislere engel olmak için Şahinde'nin babası Galip'e İstanbul'a dönünce Şahinde'yi yatılı bir mektebe göndermesini teklif eder. Şahinde mektebe giderse içinde husule gelen onu görme isteğini bastıracağını düşünür. İstanbul'a döndükleri zaman Behzad, dokuz gün boyunca Şahinde'yi görmemek, unutmak için çabalar. Onuncu gün dayanamayıp Galip'in evine

gider. Behzad'ın ortaya attığı mektep fikri, Şahinde'nin hiç hoşuna gitmez, çok ağlar. Ancak mektebe gittikten kısa süre sonra mektep ortamına ve orada bulunan arkadaşlarına ısınır. Aradan dört sene geçer. Şahinde artık büyür ve evlenecek yaşa gelir. Kendisine gelen taliplerden uygun birisiyle nikâh kararı alınır. Nikâh için Şahinde, Behzad'ı vekil tayin eder. Bütün bunlar yaşanırken Behzad, aklı ve kalbi arasında gidip gelmektedir.

> *"Henüz iş işten de geçmemişti. Bir cüretle gönlünü mutmain etmek hâlâ mümkündü. Fakat bu cüretin netâyicini de düşündü. Ne olacaktı! Haydi Şahinde Münire üzerine Behzad'a varmaya rıza göstersin… Bu hal temin-i saadete kâfi miydi? Ne gezer! Belki! Belki değil muhakkaken bir büyük felaketi müeddi olacaktı. Böyle bir cüretin herkesçe suret-i telâkkisini de hesaba katınca kendinden utanmaya başladı."* (Nabizâde Nâzım, 1961, s.159)

Şahinde, küçük bir kız olmasına rağmen büyüleyici bir güzelliğe sahiptir. Bu güzelliğin hassas bir kalbe tesir etmemesi mümkün değildir. Bu tesiri oluştururken bir sınır ya da bir yaş kestirmek oldukça zordur. Kalpte böyle bir hissin husule gelmesi insanoğlunun doğasında vardır. Onun cazibesine genç bir delikanlı da tutulabilir, yaşını başını almış bir adam da. Behzad kırklı yaşlarında bir adamdır ve böyle bir sevdaya tutulmuştur. Bu küçük ve oldukça güzel olan kızla iletişime geçmesi, Behzad'ın *"kişiliğinin derinliğinde uyuyan örtülü ve örtüsüz birçok hissin uyanışına sebep olması bakımından"* (Özcan, 2002: 93) dikkate değerdir. Bu noktada ya Şahinde ile evlenip karısını ve oğlunu terk edip aile boyu bir faciaya sebep olacak ya da kalbindeki duyguları ezip geçecektir. O, ikinci ve mantıklı olan seçeneği tercih ederek geleceğini kötü sonuçlardan kurtarmış olur. Bu hareket, kurallarla oluşmuş toplum hayatından aşk duygusunun her şeye hükmettiği bir faciaya doğru yol alırken, Behzad'ın yeniden reel dünyaya geri dönmesini sağlamıştır. Çünkü böyle bir aşkın toplum nezdinde kabul görmesi imkânsızdır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde toplum yapısına uymayan yasak ilişkilerinden ötürü bu aşkı yaşayan çiftlerde açığa çıkan günah işleme korkusu, ya hikâyedeki kahramanın acılar içinde kıvranıp kahrından ölmesine neden olur ya da aşkını yüreğine gömüp her şeyi bir kenara bırakarak hayatına kaldığı yerden devam eder. Ancak devrin

olumsuz havasının ağır basmasından ötürü kahramanların hayat seyri de olumsuz yönde gelişir.

2.2. Hayatın Taşrasında Olmak: Yoksulluk

Geleneksel toplumun içinde orta ya da üst sınıf olarak tanımlanabilecek toplum kesimleriyle etki ve etkileşimleri daha düşük seviyede bulunan kesimin yaşadığı yoksulluk, sosyal bir sorun olarak toplumda baş gösterir. Bu bakımdan yoksulluk kavramıyla *"gelir veya tüketim düzeyinin yetersiz olmasının yanı sıra ekonomik, sosyal ve siyasal katılım olanaklarından yoksun kalmayı da içeren çok boyutlu"* (Şenses, 2001: 16) olarak karşılaşılır. Aslında yoksulluğun genel anlamının ihtiyaç duyulan, istenen ya da bir değer taşıdığı düşünülen herhangi bir şeyden mahrum olma durumu olmakla beraber, *"yoksulluğun temelinde eşitsizliğin yattığını"* (Özdoğan, 2009: 50) da göz ardı etmemek gerekir. Ara Nesil dönemi hikâyelerinin kaleme alındığı zamanlarda Osmanlı Devleti, hem içeriden hem dışarıdan pek çok tehditle karşı karşıya olup, yıkılmanın ayak sesleri yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Böyle bir dönemde toplumdaki yoksulluğun artması da şaşırtıcı değildir. Hikâyelerdeki yoksulluk temasının büyük ölçüde ülkenin içinde bulunduğu durumdan kaynaklandığı söylenebilir.

Yoksulluğa aşina olmak, yoksulluğun kişinin omuzlarına yüklediği sıkıntıların ağırlığını azaltmak ve kişinin içinde bulunduğu duruma bir çözüm önerisi sunmayı bilmesi açısından yarar sağlar. Bu açıdan bakıldığında yoksulluğa aşina olan bir kişinin durumu, zengin bir kişinin bir anda yoksul bir konuma düşmesine göre daha avantajlıdır.

Tanzimat dönemiyle beraber, edebi eserlerin konuları arasına toplum hayatındaki değişimler ve dönüşümler girmeye başlar. Edebi eser böylelikle az da olsa toplumsal bir vasıf kazanmaya başlar. Yoksulluk teması da toplumsal nitelik kazanmış bir edebi eserin ya tam merkezinde ya da kıyısında yer alır. *"Hangi çağda, hangi dilden, hangi toplumda ve hangi dinden olursa olsun yoksulluk edebiyat için en az aşk kadar önemli bir kaynak ve bitmez tükenmez bir malzeme olmuştur. Şiirde, tiyatroda, masalda, romanda bütün edebi türlerde tartışılmaz bir yere sahiptir. Toplumsal eleştiri temelli yapıtlardan, konusu aşk, kahramanlık, fedakârlık olanlara değin sayısız çalışmanın merkezinde, başında ya da sonunda yoksulluk vardır. Yoksulluğun acısına, neden olduğu sorunlara ve umutsuzluğa adanmış olan eserlerin yanında zaman zaman dramatik etkinliği artırmada ikinci derecede bir öğe olarak da kullanılmıştır"*

(Boynukara, 2003: 197). Yoksulluk, dışlama, korku, hatta nefret nesnesi olarak kullanılabilir. Ancak Ara Nesil döneminde yazılan hikâyelerin neredeyse tamamında yoksulluk, bir acıma nesnesi olarak belirir. Örneğin Seyyid Kemal'in *"Ulüvv-i Sahâvet"*i, yoksulluğun acıma nesnesi olarak ele alındığı bir hikâyedir. Hikâyenin giriş kısmında ocak ayında soğuk bir kış günü yağan karı tüm tabiatı kaplaması tasvir edildikten sonra, bir kulübede hayatlarını sürdürmeye çalışan anne ve küçük kızıyla karşılaşılır. Yoksulluğun şiddetli darbelerine maruz kalan anne ve kız, buz gibi havada yaşam mücadelesi verir.

> *"Bir valide ile altı yaşındaki kızcağızı… Bu kulübenin-hayır; bu kulübenin değil; bu fakrın bu zaruretin, bu bedbahtlığın-sahipleri işte bunlar idi! Valide, ciğerpâresini bağrına basarak nagmât-ı müşfikânesiyle ısıtıyordu. Yavrucağız annesinin koynuna, cenâh-ı meshane sokuldu: Anne üşüyorum, dedi. Evet, üşüyor idi. Hayf, şu küçük vücudu sarsılıyor; bu soğuk onu öldürüyor idi."* (İrtikâ, nr. 79-31, s. 124)

Yoksulluk tek bir tanımla sınırlandırılamayacak olmakla beraber, insan hayatını pek çok yönden etkileyen sosyal bir problem olduğu aşikârdır. Hikâyede acınacak bir halde beliren anne ve küçük kızı, buz gibi bir havada kulübeden bozma bir yerde hayata karşı direnmeye çalışır. Küçük kızının üşümesine dayanamayan anne, ona sıkıca sarılır. Ancak elinden daha fazlası da gelmemektedir. O anda gözlerinden yaşlar süzülür. Küçük kız titrek bir sesle annesine üşüdüğünü, ateş yakmasını istediğini söyler. Ancak evde kibrit de yoktur. Kadın bu soğuk havada onu bile dilenme imkânı bulamamıştır. Kızına cevap veremez. Bu sırada karların arasında hareket eden siyah bir cisim görür. Yaklaştıkça onun bir adam olduğunu fark eder. Adam gitgide yaklaşır. Fakir kadın yavrusunu sımsıkı kucaklayarak açlıktan ve soğuktan mecalsiz kalmış vücuduyla bu adamdan dilenmek için kapıya kadar sürünür. Kadın, genç adamın karşısına çıkınca önce konuşamaz. Genç adam şefkat ve merhamet barındıran bir ses tonuyla kadına ne istediğini sorar. Genç adamın o anda kadının kucağındaki küçük çocuk dikkatini çeker. Acıyarak ona bakar. Kadın elini bu çocuk için açtığını söyler. Genç adam, kadına çocuğun adını sorar. Kadın, Nimet diye cevap verir. Hikâyede bu noktadan sonra bir zaman atlaması yaşanır. Aradan on bir yıl geçer. Genç adam, o gece kadın ve küçük kızını yanına alır, onlara el uzatır. Şimdi Nimet büyür, serpilir, genç bir kız olur ve kendilerine yardım eli uzatan genç adamla evlenir. Hikâye mutlu sonla biter. Nimet ve

annesinin yaşamaya çalıştıkları kulübede sağlıklarını korumaları olanaksızdır. Açlık ve soğuk, hem kadının hem kızının bedenini yıpratır, hastalıklara açık hale getirir. Özellikle kızın küçük bedeni bunları kaldırabilecek kapasitede olmayıp onu soğuğa karşı koruyacak kıyafetlere de sahip değildir. Bu noktada, hastalık kaçınılmazdır. Zaten *"hastalık yoksulluğun içkin bir parçasıdır"* (Hatun, 2002: 30) ve ölüm onu takip eder. Bu açıdan bakıldığında, Nimet ve annesi, karşılarına çıkan genç adam sayesinde yoksulluğun yarattığı olumsuz tahribattan çok fazla zarar görmeden kurtulabilmiş şanslı insanlardır. Yoksulluk içinde yaşamak özellikle çocukları büyüme, gelişme ve hayatını sürdürme açısından ihtiyaç duydukları imkânlardan yoksun bırakmaktadır. Bu olanaklardan yoksun büyüyen bir çocuğun fiziksel, zihinsel, ruhsal ve sosyal gelişim de olumsuz bir şekilde etkilenir. Yoksulluğun çocuklar üzerindeki etkileri, yoksulluk durumu devam ettiği müddetçe ve zaman olarak uzadıkça daha dramatik bir şekilde kendini göstermektedir. Çocukların yaşı küçüldükçe yoksulluğun olumsuz etkileri de artar. Nitekim hikâyenin küçük kahramanı Nimet, soğuktan ölmek üzeredir. Annesi ona sımsıkı sarılıp, üzerindeki kıyafetleri ona sarmaya çalışsa da küçük kızın titremelerine mani olamaz. O gece kulübelerinin yakınından geçen genç adam bu yoksul anne ve küçük kızın hayatını değiştirir. On bir sene o merhametli delikanlıya hizmet ederler. Sonunda Nimet ve delikanlı evlenir.

Ömer Aziz'in *"Sirişk-i Hicrân"* isimli hikâyesinin kahramanları da yine bir anne ve evladıdır. Ancak burada onların yoksulluk yüzünden ayrı kalmak zorunda olmaları anlatılır. Anne ve çocuk için o gece beraber geçirdikleri son gecedir. Çocuk uyumaktadır; kadın ise hem onu izler, hem de zihninden hayatın kendisine hiç aman vermeden yaşattığı sıkıntıları geçirir. Kadın, zaten gurbette olan kocasının vefat etmesi üzerine iyice perişan olur. Çocuğunu amcasının yanına göndermekten başka bir çaresi yoktur. Bu sefalet içinde ona iyi bir hayat sunabilmesi mümkün değildir. Çocuğunun hayatını kurtarabilmek adına bu hasretliği çekmeye rıza gösterir.

> *"Çocuk, birçok seneden beri gurbette bulunan pederinin vefatı üzerine amcasının âgûş-ı himâyetine ilticâ etmeye gidiyordu, zavallının kalbinde açılan dağ-ı hasrete şimdi de bâr-ı sefîl-i maişetin ıztırâbâtı munzimm oluyordu. Fakat bundan başka ne çareleri vardı? Mutlaka ayrılmak... Mutlaka o yükün altına girmek lâzım geliyor. Bîçâre valide buna mümkün değil tahammül edemeyeceğin lakin câzibe-i pâydâr-ı maişete karşı*

şefkat ve muhabbetin ebrâm-ı refiki fâide-pezîr olamıyordu."
(İrtikâ, nr. 50-2, s. 8)

Hikâye, ekonomik ve sosyolojik açıdan bir ailenin maddi ve manevi çözülüşü trajik bir şekilde ele alır. Anne ve çocuk, evin reisi olan babanın vefat etmesinden sonra olumsuz koşulların neticesinde yoksulluğa sürüklenir. Yoksulluk, anne ve çocuğu en temel insani ihtiyaçlarından azade bir hayata mecbur kılar. Bilhassa çocuğun eğitim imkânından mahrum kalışı, annesini en çok düşündüren mevzudur. Kocasının ölümüyle beraber maddi sıkıntılarla yüzleşmek zorunda kalan kadın, evladının bundan olumsuz etkilenmemesi adına onu amcasının yanına göndermeye karar verir. Kadın, bireysel bir varlık oluşturamadığı için, yalnızlık ve sahipsizlik onu çaresiz bırakır. Kadın ve çocuk, hayatın şiddetli darbelerine karşı savunmasızdır. Hayatın çetin şartları etraflarını çepeçevre kuşatır. *"Maddi yokluklar ve bireysel/sosyal dayanıksızlık"* (Eliuz, 2004: 117) anne ve çocuğu bu zorunlu ayrılığa mecbur kılar.

Vecihi'nin *"Hakikat"* hikâyesinde sekiz yaşındaki Ahmet isimli çocuğun yoksul hayatından okuyup çalışıp güç sahibi olarak kurtulması ele alınır. Anne ve babası öldükten sonra hayatta tek başına kalan, kitap, dergi satarak az da olsa para kazanıp karnını doyurmaya çalışan, parklarda, sokaklarda yatan bu çocuk, bazen yiyecek bir ekmeği bile zor bulur. Çocuğun bu içler acısı hali dramatik bir şekilde gözler önüne serilir.

> *"Eğer o gün kitapların hepsini satabildiyse, o vakit gidecek yer düşünmez, yalnız ertesi gün nereden sermâye tedârik edebileceğini düşünür-satamadıysa elinde ancak ekmek alacak para bulunur, yatacağı yeri düşünürdü. (...) Beş altı seneden beri hâb-gâh-ı dâimisi olan kaldırımlara, havlulara bir türlü alışamamıştı. Fakrden büyük belâ, sefaletten büyük derd-i ser, yani fakr ü fâka içinde izzet-i nefs o küçücük vücudda da hükm-fermâ idi."* (Hikâye-i Müntehabe, 1898, s.8)

Hikâyedeki yoksulluk teması, *"büyük kentin kendi küçük yaşama telaşı içinde koşuşturan"* (Andı, 2010: 204) yoksul çocuğun, bir kodlaması şeklinde değerlendirilebilir. Toplumun yoksulluktan etkilenen en duyarlı grubu çocuklardır. Yoksul bir çocuk kendisine göre daha iyi durumda olan başka bir akranından sağlık, gelişim ve sosyal yönden dezavantajlı olmakla beraber, yine akranlarından daha fazla sorunla boğuşur. Bu durum, yoksul bir çocuğun hayatta yapmak ve gerçekleştirmek

istediklerinin önünde büyük bir duvar örer. Ancak Ahmet, hayatta yaşadığı tüm olumsuzluklara inat, okumak ve âlim olmak ister. Bir gün onun bu isteğini duyan bir müşteri onunla alay eder. O günlerde onun okuma ve öğrenme hevesini fark eden bir hayırsever, Ahmet'e sahip çıkar ve onu okutur. O güne kadar korkak ve kanadı kırık bir şekilde hayatta kalmaya çalışan Ahmet, karşısına çıkan fırsatı iyi değerlendirerek yüreğindeki umudu yeşertmeyi başarmış ve okuyup yüksek mevkilere gelmiştir. Ahmet küçücük yaşına rağmen yoksulluğunun nedenlerinin farkındadır ve bu halini kadere bağlayıp kabul etmez. Hayatının yönünü belirleyecek mücadelede etkin bir tarzda tepkisini ortaya koyar ve hedeflerine ulaşmasını bilir.

Abdullah Zühdü'nün *"Mışır Buyday"* hikâyesinde de küçücük yaşında sokaklarda mısır satarak yaşamını sürdürmeye çalışan bir çocuğun yoksulluğu ele alınır. Ben anlatıcı ve bir arkadaşı soğuk bir kış gecesi Şehzadebaşı'nda bir kıraathanede oturur. Hava çok soğuk olduğu için, sokaklarda gelip geçen insan neredeyse yoktur. O sırada oradan geçmekte olan ve buz gibi havada mısır satmak için uğraşan on yaşlarında bir çocuğa denk gelirler. Çocuğun sepetinin üzerine kar dolar, yüzü soğuktan kıpkırmızı olur, küçücük elleri donar. Soğuktan tir tir titremesine rağmen, mısırlarını satmak ve para kazanmak zorundadır. Ancak onun tüm uğraşlarına rağmen mısır alan hiç kimse yoktur. Çocuğun haline acıyan ben anlatıcının arkadaşı çocuktan mısır alır. Mısır satabildiği için çocuk mutluluktan havalara uçar. Mısırın parasını verirken çocuğun topallayan bacağı ve çıplak ayakları onların içini acıtır.

> *"Zavallı çocuğun bir sokaktan geçerken dizini bir köpek ısırmış. Topallıyordu. Arkadaşım sordu:*
> *-Çocuğum dizine ne oldu?*
> *-(Göstererek) Köpek ısırdı.*
> *-Şimdi paranla ne alacaksın?*
> *-Çorap…*
> *Dizini gösterirken koca, ağır, altları iki parmak, avcı çizmesi gibi çivili kunduraların içinde ayaklarının çıplak olduğunu gördük. İkimiz de acıdık. Bu çocuk ne kadar alicenâb imiş. Pekçok çalıştığımız halde yine masanın üzerine birkaç teneke mısır bırakmaktan onu men edemedik. O, güle güle sevine sevine tıpkı mesrûrâne bir şarkı söyler gibi "Mışır buyday" diye diye*

çıkıp giderken biz düşünüyor idik." (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1986, s.12)

Hikâyedeki çocuk, yaşı gereği düzenin, huzurun özümlendiği ve dengelendiği ara bir evrededir. Gerilimlerin ve huzursuzlukların onun için henüz söz konusu olmadığı çocuk, *"çocukluğun gerek kendine özgü, gerekse genel tüm özelliklerini kendinde toplamıştır"* (Yavuzer, 2012: 117). Ancak, küçücük yaşında hayatını idâme ettirebilmek için sokaklarda mısır satan çocuk, hayatın karşısına çıkardığı zorluklardan ve ihtiyaçlarını karşılayamadığından, buz gibi havada bile durup dinlenmeden mısır satmak mecburiyetindedir. Ancak küçük çocuğun yoksulluğu, fiziksel gücünü ve sağlık durumunu dramatik bir şekilde etkiler. Yine bir gün sokakta mısır satarken karşısına çıkan bir köpek onu ısırır ve ayağının topallamasına sebep olur. Her şeye rağmen olumsuzluğa kapılmaz, yüzünden gülümsemesini eksik etmez. Vücut sağlığını ve aklını kullanarak kazancını sağlayabileceğine olan inancı tamdır. Mısır satarak kazandığı paralarla çorap alarak hem ayaklarını ısıtacak, hem de sokakta karşısına çıkabilecek başka bir köpeğe karşı savunma sağlayacaktır. Çocuğun yoksul dünyasındaki hayat mücadelesi, ben anlatıcı ve arkadaşının içini acıtır. Onun, yoksulluğun getirdiği yıkıma karşı bir çocuk olarak dirençli olabilmesi durumu, hem ben anlatıcıyı hem de arkadaşını derinden etkiler. Mısırını sattıktan sonra açığa çıkan mutluluğu, hayatın daha zorlu deneyimlerine karşın, çocuğun hayata tutunma çabasını güçlendiren en büyük gücüdür.

Abdullah Zühdü'nün *"Sefil"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı bir yazardır. O günlerde yazmakta olduğu bir romanın sefalete ait olabilecek kısmını tasvir edebilmek, romanına kahraman olabilecek yoksul bir insan seçebilmek için, bu gibi insanların vakit geçirdikleri yerleri gidip görmeye karar verir. Bunun için bir arkadaşından yardım ister. Bu arkadaşı böyle bir yer bildiğini ve onu oraya götüreceğini söyler. Birkaç gün sonra bir gece yarısı arkadaşının bahsettiği yere giderler. Önce bir meyhaneden içeri girerler. Bu meyhanenin içi görenleri ağlatacak, insanlığından iğrendirecek, içini titretecek, merhametkârâne bir nefret içinde bırakacak kadar sefil bir yerdir. Yazarın acıyla karışık şaşkınlığı meyhanenin fiziksel özelliklerini görmekle sınırlı kalmaz. O, meyhanedeki insanların yoksulluk görünümlerini şu şekilde aktarır:

"(...) Ah pis, evet hepsi de pis idi. Saçlar, sakallar hep karışık, hep perişan... Hep kirden, yağdan birbirine yapışmış... Hep tırnaklar uzamış. Hep eller murdâr. Hep yüzler kirli. Hep elbiseler pejmürde idi. Hayır onların arkasında bulunan yırtık

> *pırtık şeyleri anlatmak için "fakirâne", "pejmürde" gibi sıfatlar pek ruhsuz, pek tesirsiz kalırdı. Bunlar anlatılamaz, tarif edilemez bir şeyler idi. Onların kimi çıplak vücudunu bir çuval ile setr etmiş… Kimi çamurlu, kırk yerinden yamalı ne olduğu belirsiz paltomsu bir şey giymiş. Galiba hiçbirinde çamaşır yok… Pantolonların yırtık dizlerinden, ceketlerin düğmesiz önlerinden kir içinde simsiyah vücutları görülüyor. Bazısının ayağında çamurlu, yırtık bir koca kundura var. Ekserisinin ayağı çıplak… Ayak denilemeyecek bir koca siyah taş parçası. Ayak kütüğü zan edilebilecek bir halde… Hepsinin benzi soluk… Hepsinin gözleri donuk…"* (Rehgüzar-ı Matbuatta, 1896, s.46)

Yazarın tasvir ettiği bu insanların neredeyse tamamı dilencilik yapar. İçlerinde yan kesici ve hırsızlar da vardır. Yalnız hepsinin tek bir mecburiyeti vardır. O da sabahtan akşama kadar kazandıkları parayı hiç harcamadan getirip meyhaneciye teslim etmeleridir. Kazandıkları paranın az ya da çok olması mühim değildir. Buna karşılık meyhaneci bu insanlara genelde fasulye haşlamasından ibaret olan bir kap yemek ve istedikleri kadar rakı verir. Geceleri de meyhanede kalmalarına müsaade eder. Bu insanlar yeterli geliri olmadığı için dışlanmış, terk edilmiş, unutulmuş bir kesim olarak karşımıza çıkar. Buradaki herkesin tek derdi, bir kap yemek, biraz rakı ve başlarını sokabilecekleri bir damdır. Tüm olumsuzluklara rağmen bu koşulların sağlandığı bir ortam onların yaşaması için yeterlidir. Zaten yoksullukla baş edebilmek için bundan başka yapabilecekleri bir şeyleri yoktur. Hayatlarını gündüz dilenciliğe, hırsızlığa ya da yan kesiciliğe; geceleri de bu meyhaneye göre düzenleyen insanlar, kendilerini iyi hissetmelerini bu meyhanede bir arada bulunmalarına bağlarlar. Çünkü onlar için meyhane korunaklı bir mekândır. Gece olunca dışarısı soğuk ve tehlikelere açıktır. Meyhanecinin onlar için koyduğu kurallara uymadıkları takdirde dışarıdaki hayat içerisinde *"tutunamayacaklarını tecrübeleriyle görmüşlerdir"* (Özcan, 2013: 249). Mutlak bir uyum içerisinde gündüzleri dilencilik, hırsızlık, yankesicilik yaparlar, geceleri de kendilerini meyhaneye atarlar. Gün boyu dilenen ya da hırsızlık yapan bu insanlar, akşamları bu meyhanede sağlıksız koşullarda ve karın tokluğuna yaşamlarını idâme ettirirler. Tüm bunlar olayın trajik boyutunu gözler önüne sermesi ve düşündürmesi bakımından önemlidir.

Yine Abdullah Zühdü'nün *"Bir Çiçek Açmamış Mezarında*" hikâyesinde yoksulluk teması, zenginler ve yoksullar arasında karşılaştırma yapılarak dramatik bir şekilde ortaya konur. Hikâyenin ismi belli olmayan ben anlatıcısı bu karşılaştırmayı Şişli'deki Rum Kabristanı'ndaki biri zengin biri yoksul iki ölmüş insanın mezarları üzerinden gerçekleştirir. Kabristana giren ben anlatıcı önce zenginlere ait yerlere gider. Orada gördüğü bir mezar dikkatini celp eder. Bu mezar her yönden ölen kişinin zengin bir aileye mensup olduğunu ortaya koyar.

> *"(...) latîf bir mezar idi, kimbilir kim bu mezarın üzerine bir kameriye yaptırmıştı. Kameriyenin bütün etrafını yaseminler, sarmaşıklar kuşatmış idi. Etrafına en nâdire, en zarif, en nazar-rübâ çiçekler dikilmiş idi. Bir taş; taşın ortasına büyük bir sanatla küçük bir hücre yapılmış, hücrenin içine orada yatan şahsın fotoğrafla alınmış resmi konulmuş! Taşın üzerinde mermerden bir güvercin var. O da pek mâhirâne traş edilmiş. Güvercinin önünde mini mini bir havuz. (...) mezarın her yerinde fevkalade intizâm ve memuriyet eseri var."* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896, s.69)

Ben anlatıcı, kabristanda zenginlere mahsus yerleri geçer ve yoksullar için ayrılan mahale gelir. Yoksulların kabirlerini son derece metruk ve unutulmuş bir halde görmek onu derinden etkiler. Ama gördüğü bir mezar onun adeta içini parçalar.

> *"(...) Kuru topraktan siyah topraktan ibaret bir mezar gördüm. Evet, yalnız kuru bir topraktan ibâret idi. Üzerine yalnız enlice bir tahta konulmuş idi. Mezar olduğunu yağmurlardan rengi atmış, çürümüş olan bu tahta isbât ediyordu. Eyvah o ne garîb, o ne bî-kes, o ne yetîm, o ne fakîr bir mezar idi. Bir çiçek değil… Bir sade çemen… Bir tek çemen bile o mezarı tezyin etmiyor, o mezara ruh vermiyordu. Toprak… Yalnız siyah toprak… Yalnız bir tahta… Yalnız bir çürük tahtadan ibâret bir mezar."* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896: 72)

Ben anlatıcının istemeden girdiği kabristanda başlayan hikâyede ekonomik yönden güçlü birisinin mezarı ile ekonomik bakımdan zayıf birisinin mezarlarının karşılaştırması gözler önüner serilir. Zenginlere ayrılan yerde ben anlatıcının dikkatini çeken mezara kameriye yaptırılır, etrafına yaseminler, sarmaşıklar ekilir. Ölen şahsın

fotoğrafı mezarına konulur. Mezarın önüne havuz yaptırılır. Ekonomik yönden güçlü olan kişinin bu gücü mezarına da taşınır. Zira mezarın bu derece özenli yapılması maddiyata dayanır. Daha sonra zenginlerin mezarlarının olduğu yerden çıkan ben anlatıcı yoksullara ait olan bölüme geçer. Zenginler ve fakirler olmak üzere ikiye ayrılan kabristan, sosyal hayatın adaletsiz ortamının ölümde bile devam ettiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkar. Yoksul bir insanı hem bedenen hem de ruhen tüketen yoksulluk, mezarda bile varlığını hissettirir. Hayatın zor koşulları, yoksul bir insanı öldükten sonra bile etkilemeye devam eder, onun kabrinin bir zengininki gibi olmasına müsaade etmez. Maddiyatın gücü, ölümden sonrasına bile hâkimdir. Öyle ki, ölümden sonraki dengeleri bile elinde tutacak güce sahiptir. Zenginlik sosyal, maddi ve manevi yönden güvende olmayı ve tercih imkânını sağlarken; *"yoksulluk maddi olanaksızlığı, güvensizliği, dışlanmayı ve psikolojik sıkıntılar ile tercihte bulunma imkânının olmamasını"* (Batal, 2016: 304) ifade eder. Bu durum, yoksul insanların derdini anlatamamasına ve var olduklarını ispatlayamama duygusu yaşamalarına neden olur ki, bu, öldükten sonra bile devam eder. Yoksulluğun hem bedenlerini hem ruhlarını tahrip ettiği insanların mezarları da kendileri gibi çaresiz, yıkık ve çürümüştür. Hayata karşı direnecek gücü olmayan yoksul insan, mezarında bile kimsesizliğini yansıtır. Zenginlerin ve yoksulların mezarlıklarının fiziksel zıtlığı, bu iki grubun hem fiziki hem psikolojik yönüyle de benzeşir. Zenginlerin mezarlıkları, bütün ihtişamı ve intizamı ile belirir. Yoksul insanların mezarlıkları ise onların arka tarafında yer almak ve sönük kalmak mecburiyetindedir.

Zengin-fakir ayrımının mezarlık vesilesiyle yapılması durumu ve yoksulluk temasının işlenmesi Vecihî'nin *"Hasbihal"* hikâyesinde de karşımıza çıkar. Hikâyenin ben anlatıcısı bir sabah erkenden dışarı çıkar ve Göksu'ya kadar gider. Göksu'da bir kabristana denk gelir. Burada ziyaret edip dua edeceği herhangi birisi yoktur. Ama o, kabristana girmekten kendini alıkoyamaz. Mezarları ve mezar taşlarını dikkatli bir şekilde inceleyen ben anlatıcı, biraz yürüdükten sonra kabristanın içeri tarafında sahil ile sahra arasında kalan harap bir mezar görür. Bu mezar onun dikkatini celp eder. Çünkü üstüne konulmuş bir tahta parçasından başka, buranın mezar olduğuna dair bir belirti bulunmamaktadır. Ben anlatıcı, oranın fakir bir insanın mezarı olduğunu düşünür.

> *"Üzerinde müdeffeninin hüviyet ü mahiyetine, hatta mezar olduğuna bile delâlet edecek bir nişâne yok. (...) Getirmişler. Oraya defnedip gitmişler. Üzerlerinde binlerce pây-ı züvvâr*

> *altında çiğnenmiş bir toprak yığıntısından başucunda çaresiz berîd-i ihtirâm ile nişâne olarak vazolunmuş bir tahta parçasından başka bir şey yok. O da çürüyüp mahvolmak üzere, hülâsa mahv derecelerine gelmiş bir garîb hâbgâhı, bîkes yatağı, fukara mezarı idi."* (Hasbihal, 1898, s.23)

Ben anlatıcı zihninden bunları geçirirken mezara dokuz-on yaşlarında, üstü başı perişan, saçları darmadağın bir erkek çocuk gelir. Yaklaşık yirmi dakika boyunca mezarın başında hüngür hüngür ağlar, toprağa sarılır, konuşur, adeta cevap bekler. Ben anlatıcı, yoksulluğu her halinden belli olan bu çocuğun halinden öylesine etkilenir ki, çocuğun kim olduğuna dair bir tahkikat yaptırır. Tahkikat neticesinde çocuğun ziyaret ettiği mezarın on dokuz yaşında vefat eden ablasına ait olduğunu öğrenir. Çocuk ve ablası hem öksüz hem yetim olarak aç, perişan bir halde sokaklarda yatarak büyürler. Yoksulluk herkes için büyük bir problem olmakla birlikte kadınlar için daha çetrefilli bir özellik arz eder. Çünkü erkek, kadınla kıyaslandığında daha fazla çalışma olanağına sahiptir ve günün her saatinde çalışabilir. Oysa kadın için durum farklı olup her mekânda ve her saatte çalışması mümkün değildir. Bu nedenle, *"kadınların yoksul olmaları, onları sorunlar sarmalı haline getirecek bir duruma sürükleyebilir"* (Ören-Negiz-Akman, 2012: 318). Hikâyedeki abla için de durum bu şekilde olup anne ve babaları öldükten sonra hem kardeşinin hem kendisinin geçimini sağlamaya çalışması ancak özellikle o dönemde her mekân ve koşulda çalışmasının imkânsız olması ve küçük kardeşinin sorumluluğunu üstlenmiş olması onu içinden çıkılmaz bir hale getirir. Küçük kardeşinin ona ve iyi koşullara ihtiyaç duyması, yoksulluğun ağırlığı onu kötü bir evlilik yapmaya iter. Kız on altı yaşına gelince arabacı esnafından bir adamla evlenir. Kardeşini de yanına alır ve iki buçuk sene hep beraber otururlar. Doğdukları günden beri sefalet içinde yaşayan kardeşler bu iki buçuk sene içerisinde çok kahır ve eziyet çekerler. İki buçuk senenin sonunda kadının bir çocuğu olur. Fakat bebek daha üç aylıkken kuşpalazından vefat eder. Çocuğun ablası da yakalandığı verem illetine yenik düşerek ölür. Kocası, onun cenazesine bile gelmez. Yavrusu ile beraber gömülen kadının mezarındaki tahta parçasını da kardeşi dikmiştir. Ablasının vefatıyla birlikte eniştesinin refakatinden de kovulan çocuk, altı aydan beri sokaklarda yaşamaktadır. Yoksulluğun hayatlarına yansıttığı olumsuzluklar nedeniyle iki kardeşin içinde bulunduğu kaotik durum ablasının evlenmesi ile daha çıkmaz bir hal alır. Çünkü kocası hem kadına hem de küçük kardeşine çok kötü davranır. Onlara devamlı surette eziyet

eder. Hayatın zor koşullarına dayanma güçlerini yitiren iki kardeşten abla, dünyaya getirdiği evladının ölümünün ardından yakalanmış olduğu hastalığa teslim olur ve bu âlemden göçer. Çocuğun yoksulluğunu, çaresizliğini görmezden gelen ve onu anlamak istemeyen eniştesi, onun evinde kalmasına müsaade etmez. Eniştesi tarafından ötelenen, yok sayılan ve sokağa atılan çocuk, yarının kendisine ne getireceğini bilmeden hayatını sürdürür.

Vassaf'ın *"Vefa ve Sebat"* isimli hikâyesinde zengin bir ailenin kızı olan Mehpâre ve fakir bir ailenin oğlu olan Abdülhadi birbirlerini severler. Abdülhadi, Mehpâre ile evlenmek ister ve ailesini kızı istemeleri için evlerine gönderir. Ancak kızın ailesi özellikle de üvey annesi Abdüladi'nin yoksul olması sebebiyle bu evliliğe onay vermez.

> *"Abdülhadi'nin ailesi tarafından vuku bulan talepler servetçe adem-i nisbet bahanesiyle red olundukça kızın, oğlanın yeis ve hirmânı artardı ve delikanlı arkadaşının "elden ne gelir" dediğini tahatturla hem: "Elden ne gelir ağlamadan gayri bu hâle!" der. (...) ara sıra "Ah zenginlik, ah zenginlik!" demekle içini çeker, gözyaşları dökerdi."* (Hazine-i Fünûn, nr. 35, s. 280)

Yoksul bir ailenin çocuğu olmasına rağmen Abdülhadi, çalışıp evini geçindirebilecek, geleceği parlak olan bir delikanlıdır. Ancak Mehpare'nin ailesi, Abdülhadi'nin geleceği ile ilgilenmez, onlar için önemli olan yaşadıkları andır ve yaşadıkları anda da delikanlı yoksuldur. Bu, Abdülhadi ve ailesine karşı bir dışlanmışlık olgusunu ortaya çıkarır. Ortada ekonomik dezavantajların birikmesi neticesinde husule gelen bir dışlanmışlık ve akabinde iki sevgilinin kavuşmasına engel olan kısır bir döngü söz konusudur. Ancak Abdülhadi, yoksul olduğu gerekçesiyle kendisini aşağılayan, ezen bu insanların kendisi hakkındaki görüşünü içselleştirmez. Çünkü Abdülhadi her şeye rağmen sabır göstererek elden çok şey geleceği fikrinden sapmaz, Mehpare'nin kendisine olan sevgisine güvenir ve Mehpare'nin ailesinin yüzüne çarptığı yoksulluk gerçeğine karşı acziyet göstermez. Ancak Abdülhadi'nin bu durumu somutlamaya ihtiyacı vardır. Çünkü *"ezilenler, ezenlerinin yenilebilirliğinin örneklerini görmelidir ki, aksi yöndeki bu inanç içlerinde boy atmaya başlayabilsin"* (Freire, 2016: 50). Yoksul olduğu gerekçesiyle Mehpare'nin ailesi tarafından dışlanan ve adeta kanadı kırık bir şekilde yoluna devam eden Abdülhadi, Mehpare'nin zengin diye bir başka adama

verilmesini kabul etmeyip kendisine kaçması sonucu mücadelesini sevgi yoluyla kazanır. Mehpare'nin babası da bu evliliğe razı olur ve iki genç birbirine kavuşur.

Mehmed Celâl'in *"Leylak"* isimli hikâyesinde de yoksulluk teması zengin kız ve fakir erkeğin aşkı üzerinden işlenir, ancak bu hikâye, "Vefa ve Sebat" hikâyesinde olduğu gibi mutlu sonla bitmez. Hikâyenin kahramanlarından Hanri, geçimini kışın İstanbul'da suni, yazın Büyükada'da tabii çiçek satarak sağlamaya çalışan fakir bir gençtir. Hanri'nin babası vefat etmiş olup, hayatta annesinden başka hiç kimsesi yoktur. Bir akşam iskele başındaki gazinonun önünde çiçek satan delikanlının yanına kendisinden çiçek almak için güzel bir kız gelir. Bu kızın adı Leylak'tır. Birbirlerini görür görmez ikisi arasında bir etkileşim olur. Bir süre sonra birbirlerine olan aşklarını itiraf ederler ve evlenmeye karar verirler. Leylak'ı istemeye giden Hanri'nin annesi, kızın babası tarafından aşağılanır ve hor görülür. Oldukça zengin ve varlıklı bir adam olan Leylak'ın babası kızının kendisi gibi zengin ve varlıklı biriyle evlenmesi gerektiği düşüncesindedir. Aksi bir düşünceye tahammülü yoktur. Leylak'ın babası tarafından yapılan muameleye ve oğlunun yaşadığı acıya dayanamayan kadın kahrından ölür. Leylak da Hanri'ye kavuşamayacağı için intihar eder.

> *"Bazen böyle olur. Servet, zarûrete hakâret eder. Neye lâzım!... (...) Vâlide oğluna karşı – gözyaşlarıyla karışık- cevâb-ı redd aldığını söylediği vakit, o güzel delikanlının gözleri bir noktaya merkûz oldu. Bakışları sabit kaldı. (...) Manevi cerihalar, maddi yaralardan daha müdhiştir. Bu kadın yattı. Ve öldü. (...) Vâlidenin vefatından bir gün sonra, ada içinde, bütün gülistânlardan bir çâk sadâsı tanîn-endâz oluyordu. Leylak ölmüştü. Hem kendi babasının sayfiyesinde, bir leylak ağacı altında bir mâyi içerek son nefesini vermişti."* (Maârif, nr. 135, s. 69)

Çiçek satarak geçimini sağlamaya çalışan ve Leylak'a duyduğu aşkla hayata tutunmaya gayret gösteren Hanri'nin, Leylak'ın babası tarafından dışlanan ve aşağılanan yoksulluğuna parmak basılarak işlenen hikâyede Leylak'ı istemeye giden Hanri'nin annesi, adamın kızını vermediğini ve kendilerini hor gördüğünü oğluna anlatır. Bu durum Hanri'de maddi eksiklikten ortaya çıkan bir dışlanmışlık duygusu yaratır ve acziyet gösterir. Delikanlı, hayatın başka kişilere tanıdığı ayrıcalıkları kendisine tanımadığını düşünür ve bu durum onu olumsuz bir ruh haline sürükler. Aynı

şekilde Hanri'nin annesi de yoksulluklarını hakaret unsuru olarak gören bu adamın söylediklerinden son derece etkilenir. Üstüne oğlunun kederli halleri de eklenince kadın yaşadığı acılara dayanamaz ve kahrından ölür. Daha sonra da Leylak intihar eder. Önce annesinin, ardından biricik aşkı Leylak'ın ölmesiyle hayata tutunmasını sağlayan en değerli varlıklarını kaybeder. Hanri bundan sonraki hayatına akli dengesini yitirmiş bir surette devam eder. Gece gündüz Leylak'ın mezarı başındaki leylaklarla ilgilenir, gelene geçene "Leylak ister misiniz?" diye sorar.

Abdullah Zühdü'nün *"İbtilâ-i Sanat"* isimli hikâyesinin başkişisi tanınmış, zengin bir aileye mensup, oldukça varlıklı bir adamdır. Bu adam hayır işlerine son derece önem verir. Fakirlere, muhtaçlara, öksüz ve yetimlere yardım etmeyi adet haline getirir. Sadece maddi zenginliğe değil, gönül zenginliğine de mâlik olan birisidir. Bu adam, bir gece geç vakit evin içinde dolanırken yatak odasında bir gürültü işitir ve hemen oraya koşar. Odaya girdiği zaman bir adamın çekmecesini karıştırdığını görür. Hırsız, adamı karşısında görünce dört çocuğa baktığını, açlıktan ölmek üzere olduklarını anlatır ve kendisini affetmesi için yalvarır. O anda fazlasıyla hiddetlenmiş olan adam, hırsızı polise teslim eder. Ancak birkaç gün sonra hırsızın anlattıklarının doğru olduğunu öğrenince yoksul bir adama bu şekilde muamele ettiği için pişman olur.

> *"Bir iki gün sonra mutâd-ı tedkîkâta girişerek hânesine giren şahsın dört çocuk babası olduğunu zevcesinin vefatından sonra yavrularını geçindirmekten âciz bir hale geldiğini, evvelden namuskâr ve çalışkan bir amele olduğu halde sonra ârız olan zaruretle faal-i serikate cüret eylediğini ve hatta bu gibi ahvâli daima mazur gördüğü sözleriyle sabit olduğu için hânesine o cesâretle girmiş olduğunu öğrendi."* (İkdâm, nr. 100, s. 3)

Zengin ve hayırsever adamın devamlı surette savunduğu şey, toplumdaki yoksul insanların bu hale gelmesinin altında yatan nedenin, sınıflar arasındaki ekonomik çatışma ve sınıf farklılığından kaynaklandığıdır. O yüzden yoksul ve ezilmiş insanları daima korur kollar, onlara yardım eder. Ancak o gece evinin yatak odasında yakaladığı adamı sinirden dinlemez. Adamın yoksulluğu, karısının vefatı üzerine büyük bir buhrana sürüklenmesi ve dört çocuğun bakımını üstlenmek zorunda kalması gibi etkenlerle şekillenir. Yoksulluğun kendisine yaşattığı çıkmazlara mağlup olarak zengin adamın evine girer. Yakalanınca başına gelen her şeyi anlatır, ama dinletemez. Birkaç gün sonra evine hırsızlık yapmaya gelen adamın anlattıklarının doğru olduğunu öğrenen

hayırsever adam, kendisinin durumu yanlış anladığını söyleyerek şikâyetinden vazgeçer ve adamı kurtarır. Çünkü yoksulluğa karşı mücadele veren insanların neler yaşadığını bilir. Yoksulluk kültürüne sahip olan kişiler kendisini toplum dışına itilmiş hissederler, *"karşılarına çıkan sorunlarla baş etmekte sıkıntı çektikleri ve bireysel olarak bu sorunların üstesinden gelemedikleri ve ayrıca kendilerini küçük görme eğiliminde oldukları"* (Özdoğan, 2009: 19) gerçeğini yadsımaz. Toplumda baş gösteren bozuklukların sınıflar arasındaki adaletsizlikten ileri geldiğine inanır. Ona göre karnını doyuramayan bir insanın ahlaklı ve dürüst olması gibi özellikleri bazı zamanlarda sekteye uğrar. Evine hırsızlık maksadıyla giren adamın durumunun da bu olduğunu düşünür. Nefsini değil evlatlarını açlıktan öldürmemek için hayatından aziz olan namusunu ayaklar altına almıştır.

Mehmed Celâl'in *"Muâvenet"* isimli hikâyesinde yoksulluk teması, zengin insanların fakir insanlara yardım etmesinin gerekliliği perspektifinden ele alınır. Hikâyede küçücük bir kulübede hayatlarını idâme ettirmeye çalışan Rahmi Bey, karısı ve on yaşlarında olan kızları Bedriye bir yandan da açlıkla ve soğukla mücadele etmektedir. İş bulamayan çaresiz Rahmi Bey, birkaç arzuhal yazarak biraz ekmek almaya, parası birazcık artarsa en ucuz sebze ve etten birini tedarik etmeye çalışır. Soğuktan titreyen, açlıktan ezilen karısını ve çocuğunu düşündükçe kahrolur. Bu fakir ailenin oturduğu kulübenin yanındaki konakta ise mirasyedi, zengin Bedii Bey oturur. Bu adam her sabah kalkınca o gün içki içmeyeceğine dair kendi kendine söz verir, ancak akşam olunca kendini yine işret âlemlerinde bulur. Yine bir gece çakırkeyf bir halde eve gelen Bedii, yandaki kulübeden küçük Bedriye'nin *"Baba! Aç kaldım!"* diyen sesini işitir. Bedii, küçük kızın bu sözlerinden çok etkilenir ve bütün gece uyuyamaz. İçki içmek için sarf ettiği paraları içki içmeyip biriktirerek bu yoksul aileye vermeye karar verir. Aradan geçen süre zarfında hem içki içmez hem de bu yoksul aileye vermek üzere para biriktirir.

> *"Ah! Dünyada nasıl aileler var… İşte Rahmi Efendi ailesi! Hatırası insanı ağlatmaya, yürekleri parça parça etmeye kâfidir! Hem ne mübârek aile! Onlara karşı hiss ettiğim fikr-i muâvenet beni işret denilen bu felâketten kurtardı. İşte altı yüz kuruş birikti. Bunun üzerine bir kuruş ilâve edersem, şu fakir komşuya güzel bir muâvenet olur!"* (Malûmât, nr. 187, s. 1354)

Toplumda zenginlik ve fakirlik şeklinde sosyal bir farklılık mevcuttur ve bu farklılık, insanlar nezdinde belli ölçülerde kabul edilir. Ancak zenginin yoksula haksızlık yapması ve zengin insanların yoksul insanlara yardım etmemesi, toplumda hoş karşılanmaz. İslâmiyet'i benimseyen Türk toplumunda duruma dini açıdan bakıldığında da İslâm dini zenginlik ve servetin neden olduğu ahlaki olumsuzluklar ve bencilliğe karşı çıkar. Çünkü böyle bir zenginlik, zengin insanın malını toplumun diğer kesimlerine karşı bir üstünlük vasıtası yapması ve gereksiz harcamalarda bulunması toplumda sosyal adaletsizliğe neden olur. Bu yüzden Kuran-ı Kerim, lüks ve israfa şiddetle karşı çıkar. Yani Kuran-ı Kerim, *"zenginliğe değil, zenginlerin mal ve servet biriktirerek aşırı oranda nimete boğulmalarına, istikbar ve cimrilikleri nedeniyle de infakta bulunmamalarına, ekonomiyi tekellerine almalarına ve mallarının bir kısmını toplumun fakirlerine dağıtmamalarına, doğal olan arz ve talep dengesini bozmalarına, aşırı üretim ve tüketim yapmalarına, müsrif olmaları ve istedikleri gibi zevk ve sefa sürmelerine karşı çıkmaktadır"* (Okumuş, 2011: 7). Hikâyede mirasyedi bir adam olan Bedii zenginlik içinde yüzüp her gece parasını içki âlemlerinde har vurup harman savururken, yoksul bir ailenin dramına şahit olur ve hayatın acı gerçekleriyle yüzleşince kendini sorgulamaya başlar. Kendini sorgulaması onda bir bilinçlenme oluşturarak hem içkiyi bırakmasını, hem de içkiye harcadığı parayı biriktirerek yoksul bir aileye yardım etmesini sağlar. Bedii, Rahmi Efendi ve ailesine maddi yardımda bulunurken, Rahmi Efendi ve ailesi özellikle küçük Bedriye, Bedii'ye manevi bir yardımda bulunur.

Mehmed Celâl'in *"Filya da Filya"* isimli hikâyesi de yoksulluk teması etrafında gelişir. Hikâyenin ben anlatıcısı bir gün Acıbadem taraflarında gezerken birinin "Filya da filya tarlasında vuruldum sana" diye başlayan bir türkü söylediğini duyar. Söyleyen kişi o kadar acıklı söyler ki, ben anlatıcı çok etkilenir. Yürümeye devam eden ben anlatıcı bir kahvehaneye girer. Kahveciyle konuşurken aynı türküyü yine işitir. Kahveciye bu sesin kime ait olduğunu sorar. Kahveci türküyü söyleyen kişinin isminin Ahmed olduğunu ve zavallının aklını kaçırdığını söyler. Türküsünü acı acı söylemeye devam eden Ahmed, kahvehaneden içeri girer. Onu bu hale getiren şey, küçüklüğünden beri sevdalı olduğu Fatma'nın ailesi tarafından zengin komşuları Hüseyin'e verilmesi ve kızın üzüntüden hastalanıp ölmesidir. Sevdiği kızla kavuşamamasının ve onu sonsuza kadar kaybetmesinin altında yatan gerçek neden ise Ahmed'in yoksulluğudur.

"Ah, ah! Bir gece bana ne olmuştu? Babam düşünüyordu, anam somurtmuştu. Bana dediler ki… Evet… Alaşehir'den altı ay

> *evvel gelen komşu Hüseyin… Allah'ın emriyle Fatma'yı istemiş. Onun babasının inekleri, koyunları varmış. Bizim on tavuğumuz vardı, iki de horozumuz. Hüseyin'in babasına çıkışamazdık. O gece evden kaçtım. Yine böyle ay aydınlığıydı, şu bostanın kenarındaki kara ağacın altına oturdum, ağladım, ağladım… Bilsen efendi! İçin için ağladım. Fakirliğime ağladım. Öküzlerim, ineklerim, koyunlarım olsaydı!* (Sabah, nr. 3305, s. 3)

Senelerdir birbirlerini seven ve evlenmek isteyen Ahmed ve Fatma, Fatma'nın ailesinin kızlarını isteyen zengin Hüseyin'e vermesiyle, büyük bir hayal kırıklığı yaşarlar. Ahmed kendisini ve ailesini kuşatan yoksulluk halinden çıkabilmek, en azından sevdiğine kavuşabilmek üzere şartları daha uygun hale getirebilmek için bir çıkış yolu arar, ancak bulamaz. Hüseyin'in babasının inekleri, koyunları vardır. Onlar ise on tavuk ve iki horoza sahiptir. Bu şartlar altında Hüseyin'in babasının malına mülküne erişebilmelerinin imkânı yoktur. Bu farkındalık onu içinden çıkılmaz bir umutsuzluğa sürükler. Yoksullukla baş etmek durumunda kalan, yoksulluğun karşısına çıkardığı çaresizlik durumundan etkilenen bir diğer kişi de Fatma'dır. *"Kendi istekleri ve iradeleri dışında yoksulluk gerçeğiyle karşı karşıya kalan kadınlar, omuzlarına yüklenen çok yönlü yüklerin etkisiyle edilgenleşmekte, daha doğrusu edilgenleştirilmektedir"* (Fidan, 2016: 25). Kendi isteği ve iradesi dışında yoksul bir aile içinde dünyaya gelen Fatma, kendilerini kuşatan yoksulluk durumundan kurtulabilmek umuduyla kızlarını isteyen zengin Hüseyin'e vermeyi koşulsuz bir şekilde kabul ederler. Fatma, Ahmed'i sevmesine rağmen bu duruma karşı gelecek gücü yoktur. Zira yoksulluk onun ve ailesinin sırtında bir yüktür ve bu yük onu da edilgenleştirir. Ancak hem yoksulluğa hem de sevdiğine kavuşamamanın verdiği acıya daha fazla dayanamaz, hastalanır ve kısa süre sonra vefat eder. Ölüm, yoksulluğun kıskacına aldığı Fatma için bir kurtuluştur.

Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde yoksulluk temasının yoğun bir şekilde ele alındığını görmek mümkündür. Yazarlar tarafından genellikle kadın ve çocuk yoksulluğunun olumsuz yönlerinin ön plana çıkarıldığı hikâyelerde, yoksulluk ölümden sonra gömülen mezarda bile insanın peşini bırakmayan bir kavram olarak belirir. Bunun yanında yoksulluk, birbirine seven iki genç insanın kavuşmasına engel olan bir etken olarak da ele alınır. Dönemin yazarlarının yoksul insanlar üzerinden

vermek istedikleri mesaj, zengin insanların yoksul insanlara yardım etmeleri gerektiğidir.

2.3. Hayat Sahnesindeki Perdenin Kapanışı: Ölüm

Ölüm, duyuş ve algıların bitmesi, insan hayatının son bulması olarak kabul edilmekle birlikte *"gerçekliği konusunda bütün insanların ittifak ettiği bir fenomendir"* (Yar, 2011: 120). Her şeye rağmen ölüm, bazıları için bir bitiştir. Bazıları için ise yeniden doğuş için bir basamaktır. Bu sebepledir ki, ölüm konusu Dünya Edebiyatları'ndaki her şair ve yazar tarafından işlenmiştir. Bu durum Türk Edebiyatı için de geçerlidir. Düşler, istekler, beklentiler, anılar ve bu hayatta sahip olunan tüm güzel şeyleri alıp götüren, insanı yıkıma uğratan ölüm, pek çok edebi eserin konusunu oluşturur.

Ölüm kavramı, Türk Edebiyatı'nda destan, şiir, hikâye, roman ve tiyatro gibi pek çok edebi türde ele alınmıştır. İslamiyet öncesi toplumlarda ölen kişilerin ardından onların yaptığı iyiliklerin ve güzel anılarının anlatıldığı yuğ törenlerinde sagular dile getirilmiş, ölen kişinin yaptığı kahramanlıklar anlatılmıştır. Bunu Divan Edebiyatı'nda ölen birinin arkasından söylenen şiir olan mersiye türü karşılar. Halk şiirinde de ölen kişinin ardından ağıt yakılır. Yaşanmış bir ölüm olayı üzerine oluşturulan bu metinler, ölen kişinin ardında bıraktığı ailesi ve sevenlerinin yaşadığı ıstırabı yansıtmada kullanılan bir anlatım aracıdır. Tanzimat sonrası dönemde ölüm temasının metafizik derinlik kazandığı örnekler olmakla beraber, bazen de yaşanmış bir ölüm olayının taşıdığı bir duygu olmanın ötesine geçmez. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde genel olarak ölüm, *"bir tefekkür ve felsefi yorum endişesi ile değil, sevdiğini kaybetmiş bir insanın üzüntüsü ve gözü yaşlı tavrı ile görünür"* (Andı, 1995: 107). Bu tavır, ölüm kavramına bir derinlik kazandırmaz. Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan ve ölüm temasını işleyen hikâyeler, ölüm isteği ve ölüm acısı başlıkları altında değerlendirilmiştir.

2.3.1. Ölüm İsteği: İntihar

Ölüm isteği, hayattan beklediği şeyleri elde edememiş kişilerin, sahip oldukları varlıkları ya da sevdiklerini kaybetmeleri sonucunda saptıkları yol olarak görülür. Psikolojik, sosyolojik ve felsefi kaynaklarda edebi yansımaları olan intihar eylemi bilinçle ilişki içinde olup "*aklı başında bir insanın yaşamakla ölmek arasında bir seçme yapabileceği halde her türlü ahlak baskısı dışında ölümü seçip kendini öldürmesi"*

(Arkun, 1978: 26) anlamına gelir. Aynı eylem, *"ölen kişi tarafından ölümle sonuçlanacağı bilinerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir edimin doğrudan dolaylı sonucu olan her ölüm"* (Durkheim, 2002: 25) şeklinde bir tanım ile de karşılanır. *"Ölüm olayının anne karnına geri dönüşle özdeşleştirilmesi"* (Rank, 2001: 43) biçiminde de karşılaşılan bu durum, ölüm isteğinin kaynağını belirtmesi bakımından önemlidir. Zira hayatın karşısına çıkardığı zorluklar karşısında umudunu kaybeden kişi, yaşadığı sorunlara bir çözüm yolu bulamayacağını anladığında bu durumdan kurtulabilmek için intiharı tercih eder. Burada sorun ya kişinin kendisiyle alakalıdır, ya da kişinin çevresi bu durumu tetikler. İçinde bulunduğu durumun yönünü olumsuzdan olumluya çeviremeyen kişi, umutsuzluk ve karamsarlıkla kuşatılmış bir labirentin içinde sıkışıp kaldığını düşünür. Bu kıstırılmışlıktan kurtulmanın tek yolu ölümdür.

Mehmed Celâl'in *"Biletçi"* isimli hikâyesinin başkahramanı olan İstello, aynı köyde yaşayan Eleni isimli bir genç kıza sevdalanır. İstello'nun bu hisleri karşılıksız değildir. Eleni de ona karşı aynı muhabbeti duyar. Gençlerin bu sevdasından anneleri de haberdar olur. Başlarda Eleni'nin annesi kızının İstello ile evlenmesine yanaşmasa da daha sonra İstello'nun ilerleyen dönemlerde şimendifer idaresinde daha iyi bir konuma geleceğine ikna edilerek gençlerin evlenmesine izin verir. İstello için her şey yolunda giderken bir akşam her zaman buluştukları yere Eleni gelmez. Birkaç ay boyunca Eleni'yi hiç görmez. Evlerine gider, ancak orada da kimsecikler yoktur. İstello'yu gören komşulardan birisi o evde oturanların oradan çıktığını söyler. Bu arada İstello, biletçilik yapmaya başlar. Bir gün, Sirkeci ile Florya arasında sefer yapan bir trende görev başındayken Makri köyünden biri erkek biri kadın iki kişi trene biner. Biletlerini almak üzere yanlarına giden İstello, adamın yanındaki kişinin Eleni olduğunu görür. İstello çaresizlik içinde acı acı gülerek biletleri parmakları arasında çevirir. Tren Florya'ya vardığı zaman onlara vagon kapısını da İstello açar. Aylardır her şeyden çok sevdiği Eleni'den haber alamayan İstello, onun ihanetini ve vefasızlığını idrâk edince yaşadığı acıya tahammül edemez. Kendini trenin altına atar ve intihar eder.

> *"(...) Biletçilerin hepsi tamam. Fakat İstello nerede? Makineci, fark edemedi mi, ne oldu? Ayastefanos ile Makri köyü arasında bir siyah noktayı, bir siyah başı demirlerin üstünde görür gibi olurken, yamağı "Aman!.. Duralım!" dedi. Şimdi durmaya imkân yoktu. İstello'nun başı, trenin pençe-i ahenîni altında ezilmişti! O başın üstünden, kadifelerle müzeyyen bir vagon*

> *geçiyordu ki, onun için işvekâr bir kız, yeni âşıkını aldatmak için, o mahv olmuş, ezilmiş İstello'yu ela gözlerinin pîş-i merhametinden geçirmeye tenezzül etmiyordu!"* (Malûmât, nr. 192, s. 1454)

İstello'nun hayatı gam, keder, dert, acı ve ıstıraplarla yoğrulmuştur. Ama o tüm bunları Eleni ile beraber bir kenara bırakır. Onun tüm umudu bu kızın sevdasındadır, onunla evlenip kavuşacağı günlerin hayaliyle yanıp tutuşur. Ancak bu emeline kavuşamaz. Hayattan kopmasının, çareyi ölümde aramasının nedeni de bundan kaynaklanır. İstello'yu ruhsal travmalara, inkâr ve isyana sürükleyen şey kendisini sevdiğine inandığı Eleni'nin onu terk etmesi ve ona ihanet etmesidir. Tam ona kavuşacağını düşündüğü bir anda bunların başına gelmesi tezatlarla şekillenmiş dünya hallerinin ona sert bir darbe vurması onun bu hayata tutunabilmesine imkân vermemiştir. İstello, Eleni'yi aradığı ve ondan haber almaya çalıştığı günlerini sıkıntılı bir şekilde geçirirken, onu trende yanında başka bir erkekle görünce tamamen yıkılır. *"Derin belirsizliğin ortasında tutunacak nesneleri eksilen ve kaybolma korkusu"* (Arslan, 2015: 64) duyan İstello, kendisine yaşadığını duyumsatan Eleni'yi ve ona olan kavuşma umudunu sonsuza kadar kaybeder. Arzuladığı şey ölmek ve bu dünyadan, bu dünyadaki acılarından, sıkıntılarından kurtulmak ve hafiflemektir. Ancak onun ölmesi Eleni'nin umrunda bile değildir.

Mehmed Celâl'in *"Leylak"* isimli hikâyesinde de intihar temasının işlendiğini görmek mümkündür. Hikâyede geçimini kışları İstanbul'da suni, yazları Büyükada'da tabii çiçek satarak sağlamaya çalışan Hanri'nin hayatta annesinden başka kimsesi yoktur. Bir akşam İskele Meydanı'ndaki gazinonun önünde çiçek satarken yanına bir kız yanaşır ve çiçek almak istediğini söyler. Bu genç kızın ismi Leylak'tır. O anda genç kız ve delikanlı arasında bir etkileşim olur. Bu etkileşim kısa süre sonra karşılıklı bir aşka dönüşür. Evlenmeye karar veren Leylak ve Hanri için en büyük orun kızın oldukça zengin ve varlıklı bir aileye mensup olmasıdır. Her şeye rağmen Hanri'nin annesi, Leylak'ın babasına giderek kızı ister. Ancak adam kızı vermeyeceğini söylemekle birlikte yoksul oldukları gerekçesiyle kadına ve oğluna hakaret eder, onları aşağılar. Kadın, kahrından ölür. Olayların bu noktalara gelmesiyle derin bir kedere boğulan Leylak, çok sevdiği Hanri'ye kavuşamayacağını düşünür ve zehir içerek hayatına son verir.

> *"(...) ada içinde, bütün gülistânlardan bir çâk sadâsı tanîn-endâz oluyordu. Leylak ölmüştü. Hem kendi babasının sayfiyesinde, bir leylak ağacı altında bir mâyi içerek son nefesini vermişti."* (Maârif, nr. 135, s. 69)

Leylak'ın yaşadığı sosyal çevreden olmayan, yoksul Hanri'ye âşık olup onunla evlenmek istemesi, ancak babasının kati surette bu evliliğe onay vermemesi ve akabinde kızın sevdiğine kavuşamayacağı düşüncesine yönelmesi, onu huzur bulmayı umut ettiği aşk bahçesinden bir keder çukuruna sürüklemiştir. Hanri'yle birlikte geleceğine hazırlanan, aşka ve evliliğe umutla bakan Leylak için *"trajik dünya da alttan alta ağlarını örmektedir"* (Özcan, 2007: 64). Babasının, kendisini istemeye gelen Hanri'nin annesine yoksul oldukları gerekçesiyle ettiği hakaretler ve kadının kahrından ölmesi de kızın çaresizlik ve pişmanlık duygularına kapılarak ölüm isteği duymasının kapısını aralamıştır. Hayatta umduklarına erişememiş, sevdiği adama kavuşamamış, kendisi yüzünden sevdiği adamın annesinin ölümüne sebep olmuş genç kız psikolojik yönden tükenmiştir. Leylak'ın umutsuzluk ve ruhsal tükenmişlikle açığa çıkan ölüm isteğinin doruğa çıktığı noktada yazlık evlerinde bir leylak ağacının altında zehir içerek intihar eder. Onun ölüm isteğinin temelini oluşturan şey, yaşanan bunca olumsuzlukla birlikte artık sevdiğine de kavuşamayacak duruma geldiğini hissettiren umutsuzluk duygusudur. Ölerek, yok olarak bütün dertlerinden, hüzünlerinden arınacağını düşünür.

İbnü'l-Asım'ın *"Zâhire"* isimli hikâyesinin başkişisi olan Zâhire henüz on beş yaşında olup dünyalar güzeli ve bir o kadar da iyi kalpli bir kızdır. Mizacında var olan iyi niyetle daima muhtaç kimseleri gözetir, onlara yardım eder ve bunu bir fazilet olarak kabul eder. Ancak o, hikâyenin giriş kısmında üç günden beri odasından dışarı adım atmamış ve ağzına bir lokma almamış olarak çıkar. Ona bu denli acı veren, ruhunu yaralayan şey onu sabahlara kadar ağlatır. Hal ve tavırlarında ansızın ortaya çıkan değişimler babasının da gözünden kaçmaz. Kızın bu duruma gelmesinin nedeni babasının kendisine hediye etmiş olduğu sedef kaplamalı bir çekmecenin gizli gözünde bulduğu bir mektubun kendisi hakkındaki gerçekleri yüzüne vurmasıdır. O mektupta kendisinin gayrimeşru bir ilişki sonucu dünyaya geldiği yazılıdır.

> *"Masumiyet-i mücessime ıtlâkına şâyân olan böyle bir mahlûk-ı latîf için bu ne büyük ne tahammülfersâ bir şeyn, bir cerihadır! Zâhire pederinin muâşakât-ı evveliyesine aid olan o kağıt parçasını nişâne-i yes ve mâtem olarak add ediyor, yanından*

> *ayırmak istiyordu. Vâlidesi hakkında ne kadar hikâyeler dinlemiş hâlet-i ihtizârında neler söylediğini işitmiş. Ah! Ne kadar tatlı, saf emeller beslemişti. Şimdi ise hepsi bir hava oluyordu!"* (İrtikâ, nr. 60-12, s. 48)

Zâhire, bu mektubun yüzüne vurduğu bugüne kadar olan hayatının bir yalandan ibaret olduğu gerçeğinden sonra babasında zaman zaman gördüğü olumsuz hallerin, dalıp gitmelerin nedenini de anlamış olur. Kendisini odaya kapatan kız yemeyi içmeyi keser, tüm dünya ile irtibatını koparır ve sonunda ölüm isteğine ulaşır. Zâhire'nin intiharı sadece bireysel bir kayıp olarak değerlendirilemez. Onun yemeden içmeden kesilmesi, dünyadan elini eteğini çekmesi ve intiharının yarattığı acı ve suçluluk duygusu çevresini ve özellikle babasını derinden etkiler. Zengin bir adam olan babası, onun bu hallerine çare bulabilmek için tüm servetini feda etmeye hazırdır. Ancak Zâhire'nin içini yakıp kavuran gerçeği bildiğinin farkında değildir. Kızın intiharının arka yüzünde açığa çıkarılmayı bekleyen sırlar bulunmaktadır. Çevresinde herkes ile iyi ilişkiler kuran, herkese güleryüz gösteren, herkesin imdadına yetişen hatta hayvanları bile elleriyle besleyecek kadar sevgi dolu bir kız olarak hikâye içinde beliren Zâhire'nin gayrimeşru bir ilişki sonucu dünyaya geldiğini ve kendisine annesiyle ilgili bugüne kadar yalanlar söylendiğini öğrenmek, onun için bir yıkım olur. Bu açıdan değerlendirildiğinde *"kişinin yaşantısını algılayışı ve anlamlandırışı intihara yöneliminde belirleyici öğeler arasındadır"* (Alptekin-Duyan, 2014: 12). Öğrendiği yıkıcı gerçekle beraber hayatını sorgulamaya başlayan Zâhire, varoluşunun temelinin baştan beri sorunlu olduğunu düşünür ve buna inanır. Bu kaostan kurtulmanın tek yolu ölümdür.

İsmail Avni'nin *"Hissiyât-ı Tıflâne"* isimli hikâyesi, Koca Mustafa Paşa'da Ağaçkakan mahallesinde Zahid Efendi isminde bir koca ve karısı, Câzim isminde yedi yaşındaki oğulları ve Zahid Efendi'nin babası Mustafa Ağa'dan ibaret olan bir ailenin mutlu hayatı ile başlar. Bir gün Câzim hasta olup yataklara düşer. Annesi, Câzim'in öleceğinden o kadar korkar ki, onu iyileştirebilmek gece gündüz başında bekler. Sonunda Câzim iyileşir, fakat bu defa bedeni zayıf düşen kadın hastalanır ve ölür. Aradan üç sene geçer. Bu süre zarfında tanıdıkları, Zahid Efendi'ye evlenmesi için tavsiyede bulunmaya başlar. Adam, önceki evliliğinden iki çocuğu olan bir kadınla evlenir. Ancak bu kadın hem Câzim'e hem de dedesi Mustafa Ağa'ya kötü davranır. Üvey anne kendi öz çocuklarını Câzim'den ayrı ve üstün tutar. Tüm bu yaşananları

Zahid Efendi görmezden gelir. Yaşadığı tüm sıkıntılara dedesi sayesinde katlanan çocuğun, dedesinin ölümüyle tutunacak dalı kalmaz. Bir gün annesinin mezarına giden Câzim mezarın üstüne kapanır. Başlangıçta korksa da daha sonra bilinçli bir şekilde ölümü bekler. O gece orada soğuktan donarak ölür.

> *"(...) servi ağaçlarının arasında gündüz bile meşhut olan gölgemsi zulmet-i hafife adeta karanlığa yüz tutmuştu ve azim kabristan içerisinde rüzgârın tahrikiyle ihtizaza gelen yaprakların hışırtısından başka etrafta bir sadâ işitilmemekte bulunmuştu. Bu sırada validesiyle büyük pederinin kendisini ismiyle çağırmakta olduğunu dahi işitiyorum zan etti. Kulaklarına nevâziş-bahşâ olan bu valide sadâsı, Câzim'in muhabbet-i kabristandan mutahassıl dehşetini iskât ederek ruhunu taltif etmiş olduğundan, guyâ sadânın geldiği mezardaki validesini der-âgûş etmek istiyormuş gibi hareketle mezarın üzerine yatarak kollarını açtı, gözlerini kapadı."* (İkdâm, nr. 114, s. 4)

Câzim'in intiharına adım adım zemin hazırlayan amiller, annesinin ani ölümü ile başlar. İlk başlarda yaşının küçük olmasının da etkisiyle durumu net bir şekilde algılayamayan Câzim, babasının başka bir kadınla evlenmesi, kadının kendi çocuklarını ön plana çıkartıp onu dışlaması, kadının dedesi Mustafa Ağa'ya da kötü davranması ve evde onu koruyup kollayan tek insan olan dedesinin vefat etmesi gibi olaylar silsilesi ile intihara giden süreçte yol alır. Babası, üvey annesi ve çocukları ile taze yemek yerken o tek başına önceki günlerden kalan yemekleri yer. Onlar akşamları beraber oturup gülüp eğlenirlerken, Câzim onların bu hallerini dinlemekle yetinir. Üvey anne, Câzim'i her yerde geri plana iter. Dedesi, bu evde konuştuğu ve yalnızlığını paylaştığı tek kişidir. Ancak onun ölümüyle çocuğun adeta kolu kanadı kırılır. Annesinin ölümüyle başlayan olumsuzluklar, aile ortamında devamlı surette düş kırıklığı yaşamasına neden olur. Bedensel olarak çektiği acılardan ziyade psikolojik olarak çektiği acılardan, süreklilik arz eden hüzün halinden ve *"dünyadaki varlığının yersiz-yurtsuzluğundan kurtulmak için"* (Deveci, 2012: 188) çareyi ölümde bulur. Onu intihara sürükleyen nedenlerin başında yalnızlık duygusu ve özellikle babası tarafından maruz bırakıldığı itilmişlik düşüncesi gelir.

Abdullah Zühdü'nün *"Sebil"* hikâyesinin ismi belli olmayan erkek kahramanı hayatı boyunca mutluluğu bulamamış ve sonunda aç, sefil bir halde kendini ölümün kucağına bırakmış biridir. Bu adam, Attar Hacı Şükrü Ağa'nın oğludur. O, daha dünyaya gözlerini açmadan iki ay evvel babası vefat eder. Annesi de onu üç yaşına kadar büyütebilir. Kadın tifo hastalığına yakalanarak ölür. Kimsesiz kalan çocuğu komşulardan Ayşe Hanım diye biri sahiplenir. Çocuğu olmayan bu kadın, çocuğa kendi evladı gibi bakar. Ancak kadının kocası içki müptelasıdır. Hem kadını hem çocuğu devamlı surette döver, onlara eziyet eder. Çocuk çoğu zaman kaçıp gitmeyi düşünse de Ayşe Hanım için bu adamın eziyetlerine tahammül eder. Çocuk on iki, on üç yaşlarına geldiğinde Çubukçu esnafından Ahmed Ağa'nın yanına çırak olarak verilir. Yirmi üç yaşına geldiğinde elli kuruş haftalık almaya, dükkânda kalfalık hizmetiyle tornacılık etmeye başlar. Bugüne kadar çektiği tüm eziyetlere, elemlere ve ıstıraplara karşı tek umudu evlenip yuva kurmak ve çocuk sahibi olmaktır. Ancak bunu gerçekleştirebilmesi için para biriktirmesi gerektiğini bilir. Ayşe Hanım ve kocası vefat ettikten sonra dükkânda yatıp kalkmaya başlar ve daha çok para artırır. Artık yaşı otuz beşe dayanır. Evlilik niyetini açacak hiç kimse bulunmadığı için rahmetli Ayşe Hanım'ın komşularından birisi olan Teslime Hanım'ı bulur ve ondan rica eder. Kadın, adam için münasip bir kız bildiğini ve bir kat elbise karşılığında bu işi yapacağını söyler. Bir ay sonra nikâh kıyılır, düğün yapılır. Adam, karısına ilk görüşte âşık olur, ancak gelinin yüzü hiç gülmez. Adam, karısının mahzun halini yaşadığı evden ayrılmasına bağlar ve birkaç güne geçeceğini düşünür. Ancak aradan günler hatta aylar geçtiği halde kadının halinde bir düzelme olmaz, hatta karısı ondan nefret eder. Karısının kendisine olan davranışları, hakaretleri adamın yüreğini yakar. Bir gün bir dostu adama, karısının onu aldattığını söyler. Adam günden güne zayıflamaya, saçları ağarmaya başlar. Ancak karısının kendisini sevmediğini bildiği halde onu çok sever ve onu boşayamaz. Bir gün adam merdivenlerden çıkarken düşer. Dizine çivi batar ve dizinde bir yara açılır. Önce yaraya önem vermez. Ama kanama durmaz ve beş altı gün sonra yara iyice azar. Hastaneye götürdüklerinde adamın bacağının kangren olduğu anlaşılır ve dizinden aşağısı kesilir. Adam iki ay sonra hastaneden çıkar. Dizinin yerine bir tahta takılır. Adam tüm bunları yaşarken karısı bir kere bile ona yardım etmez, onu sormaz, yanına gelmez. Nitekim adam eve döndüğünde kadın çoktan evden gitmiştir. Artık ne yatacak yeri, ne çalışacak vücudu, ne kimsesi, ne de parası vardır. Sokaklarda su satmaya başlar.

Bir gün hiçbir zaman aklından çıkmayan ve onu terkeden karısı, o, su satarken önüne on para atar. Adam o anda bayılır ve kendisini bir mezar taşı üzerinde ölüme bırakır.

> *"(...) Ah nasıl bayılmasın, nasıl düşmesin, nasıl bitmesin? Merhameten mürüvveten bu on parayı atan kadın bir zaman zevcesi olan, şimdi hayâli pîş-i çeşmândan ayrılmayan kadın idi! Muhabbetini, namusunu, servetini; otuz beş senelik mesâiler, gayretler, mihnetler, meşakketlere karşı yegâne bâdî-i tesellisi olan ümidini mahv eden o zâlim; bu bîçâreyi, bu bedbahtı yine bulmuş, bu halinde de bitirmiş, bu hâlinde de öldürmüş idi. Evet öldürmüş idi. Onun bayıldığını görüp berây-ı muâvenet yanına gidenler orada, bir mezar taşı üzerinde bî-rûh bir cismin yattığını gördüler!"* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896: 25)

Hikâyenin kahramanı olan adamın daha doğmadan babasını, üç yaşındayken annesini kaybetmesi, onu sahiplenen Ayşe Hanım'ın kocasından işkence görmesi onun git gide içine kapanmasına neden olur. Onun bu hayattan tek bir beklentisi vardır. O da huzur bulmayı umduğu bir evlilik gerçekleştirerek çoluk çocuğa karışmaktır. Ancak büyük umutlarla gerçekleştirdiği evlilik, hayallerinin yıkılmasını ve hayatının kararmasını sağlar. Karısı onu hiç sevmez, onun yaptığı hiçbir şeyden memnun olmaz, ona devamlı hakaret eder. Bu durum onun yalnızlık ve kimsesizlik duygusunu pekiştirir. Karısının kendisini aldattığını öğrenince dünyası başına yıkılır. Ancak karısına duyduğu derin sevgi, onu boşamasına engel olur. Sonunda yaralanan bacağının kangren olması ve kesilmesi ile karısı tarafından terk edilen sakat adam sefil bir halde hayatını sürdürmeye çalışır. Adam bu halinde bile karısını düşünmekten vazgeçmez. Bir gün su satarken karısı gelir ve önüne para atar. O güne kadar hayatta istediklerini elde edememiş, yalnız ve kimsesiz adam, eski karısının bu davranışıyla tükenmişliğini duyumsar. Umutsuzluk ve tükenmişlik onun ölüm isteğini kamçılar ve azami noktaya ulaştırır. *"Kapıldığı yetersizlik, güçsüzlük, kendini aşağı ve değersiz görme duygularıyla dünyadan uzaklaşmıştır"* (Sağlık, 2014: 114). Bayılıp kaldığı mezar taşından bir daha kalkamaz ve ölüm duygusu, ölüm arayışı içinde bir nevi intihar girişimine teşebbüs ederek kendisini ölüme teslim eder.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde genellikle sevdiğine kavuşamayan kişiler intihar ederler. Bunun yanında çaresiz kalan ve hayattan beklentisi olmayan çocukların da bu yolu seçtiklerini görmek mümkündür. Bunların hepsindeki ortak nokta, dünyada

yaşanan hayattan duyulan mutsuzluk ve bıkkınlıktır. Hikâye kahramanlarından intihar eden hiç kimsenin geleceğe dair bir umudu kalmamıştır.

2.3.2. Ölüm Acısı

Ölüm olayının gerçekleşmesinden sonra ölen kişinin ardında bıraktığı kişilere kalan acının ortaya çıkmasının özünde ayrılık vardır. Ölenin ardında bıraktığı insanlar, ölen kişiden bir daha hiç kavuşmamak üzere ayrılırlar. Çünkü *"her türlü ayrılık için küçük de olsa bir kavuşma ümidi varken, ölüm için böyle bir ihtimal yoktur"* (Ceyhan, 2009: 323). Hikâyelerde ölüm acısının görüntüleri ya aileden birinin ya da sevilen birinin ölümünden duyulan ıstırabın tezahürleri şeklinde ortaya çıkar.

Adem Rıza'nın *"Zavallı Nâdire"* isimli hikâyesinde henüz on iki yaşında bile girmemiş olan Nâdire, iki aydır verem hastalığıyla mücadele etmektedir. Bir kış gecesi hasta yatağında son anlarını geçirmektedir. Başında validesi ve kız kardeşi Bâhire vardır. Nâdire, geçen son dakikalarında bu dünyada hiç mutlu olamadığını itiraf eder. Kendini değersiz hissettiği bu hayatta bedensel ve ruhsal gelişimini yeterli düzeyde sağlayamayan kızın durumu iyice ağırlaşır. Kısa süre sonra son nefesini verir. Onun ölüm anında annesi ve kız kardeşinin yaşadığı çaresizlik gözler önüne serilir.

> *"(...) bedbaht vâlide, avdetinde merdivenin en üst basamağını çıkarken medîd bir "Oh!" işitti. Bir seyr-i serî ile koştu. Odaya girdi. Lakin Nâdire'nin teslim-i ruh ettiğini görünce bir vâveylâ-yı azîm ile etrafı çınlattı. Bu esnada komşu halkı birer ikişer toplanmaya başladılar. Bunlar henüz on iki yaşını tecavüz etmeyen Nâdire'nin validesine beyân-ı taziyet ediyor. Efsûs ki zavallı sükût ediyor, yalnız başını sallamakla mukâbelede bulunuyordu. Bâhire ise bu sözleri dinlemeyip ağlıyor, ara sıra hemşiresinin yatağına yanaşarak veda edercesine bakıyordu."*
> (İrtikâ, nr. 90-42, s. 165-166)

Nâdire'nin hastalık süreci ve sonrasında vuku bulan ölüm halinin ortaya çıkardığı acı ve keder, var olma ya da yok olma; beraber olma ya da ayrı düşme ekseninde Nâdire'nin annesinin ve kız kardeşi Bâhire'nin iç âlemini harap edecek bir yas havasına bürünür. Bir anne için evladının ölümü yüreğini yakıp kavuracak bir ateş hükmündedir. Aynı durum kız kardeş için de geçerli olup, kardeşinin ölümünün ruhuna verdiği ıstırabın tarifi kâbil değildir. Nâdire'nin ölümüyle ardında kalan annesi ve kız

kardeşinin gözyaşları içinde yaşadığı çaresizlik, ölümün eşi benzeri olmayan bir trajedi oluşunu da dramatik bir şekilde hissettirir. Nâdire'yi ölümüyle maksadını gerçekleştiren bir insan olarak görmek mümkün değildir, o, "*kontrolü dışındaki bir nedenler zincirine maruz kalan biridir yani arzularının icracısı değil, en radikal haliyle gerçekliğin kurbanıdır"* (Moretti, 2005: 197). Ölümü, hayatta çektiği sıkıntılarla, mutlu olamayışıyla nedensellik ilişkisi içerisindedir. Hayat acı gerçekleriyle ona bu dünyada daha fazla zaman tanımamıştır.

Fikret'in *"Validelik"* isimli hikâyesinde kızlarını kaybeden bir anne ve babanın neler yaşadıkları özellikle de annenin yaşadığı derin ıstırap dramatik bir şekilde ele alınır. Ahmet Bey henüz yirmi yaşında iken on beş yaşında olan Emine Hanım ile evlenir. Ahmet'in babasından kalma Üsküdar'da bulunan bir evi vardır. Ancak bu ev, mezarlığa bakmaktadır. Ahmet ve Emine evlendikten iki üç gün sonra bir bekçinin küçük bir tabutla mezarlığa geldiğini, mezarcıların ölen küçük bir çocuğu gömdüklerini ve defin sırasında ölen çocuğun babasının feryatlarına şahit olurlar. Daha yeni evli çift bu manzaradan oldukça etkilenir. Hatta bu manzara Emine'nin gönlüne öylesine işler ki, kendilerinin de çocuklarının öleceğini ve bu mezarlığa gömeceklerini söyler. Kısa süre sonra Ayşe isminde bir kızları dünyaya gelir. Emine Hanım tüm hayatını kızına vakfeder. Aradan on dört sene geçer. Ayşe verem olur. Anne ve babasının tüm çabalarına rağmen hastalık ilerler ve sonunda Ayşe ölür. Ayşe'yi vasiyeti üzerine evlerinin karşısındaki mezarlığa defnederler. Emine Hanım ölen kızı Ayşe'nin ardından derin bir kedere boğulur, bir cinnet halinin içindedir.

> *"Emine Hanım birdenbire pencereye atıldı. Saçlarını yoluyor. Tırnakları yanaklarına geçiyor. Gözleri o kadar fırlamış ki önündeki camları delecek. Dişleri birbirine vuruyor. Korkunç… Pek korkunç! Mâhtâbın parlak ziyalarına makes olan mosmor çehresi cehennemden kopmuş bir şerareye benziyor. İnsan değil yanar kömür! Ahiretten dünyaya gelen mevt-i mücessem! (…) Saçlarını boynuna sarmış, esvâbını parça parça etmiş; kanlı gözleri fırfır dönüyor. Bir elini gerdenine geçirmiş derisinden kanlar fışkırıyor; öbür eliyle camı kıracak kadar şiddetle vuruyor."* (Maarif, nr. 191, s. 311)

Kadın mezarlığa bakıp kızının öldüğü gerçeğini tefekkür ettikçe dayanılmaz bir acı çeker. Derinden hissettiği bu acı ile ıstırabını kendi bedenine ve eşyalara naklederek

teselliyi bunlara zarar vermekte arar. Aslında bu noktada Emine'nin ölümün yüzüne çarptığı gerçeği kabul edememekle ilgili bir sıkıntısı vardır. Onun bu hali, kızının ölümünü yaşamasının onun için dehşet verici ve korkunç bir durum olmasından ileri gelir. O, kızının ölümünün yaşadığı zaman dilimi içinde olmasını kabul edemez. Bu cinnet hali, yaşadığı sıkıntılı durumun dışavurumu olup, gitgide derinleşen bir yapıya bürünür. Nitekim hikâyenin sonunda kızı Ayşe'nin mezarına bakarak ona korkmaması gerektiğini ve yanında olduğunu söylemesinde kızının *"hayattan kopmasının trajedisi kendisini hissettirmektedir"* (Çonoğlu, 2007: 159) ve kadının, kızının ölümünü kabullenemeyişindeki ısrarını göstermesi açısından önemlidir.

Tahirzâde Kâzım'ın *"Bir Levh-i Hazîn"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı mektepli bir gençtir. Bir perşembe akşamı arkadaşlarıyla beraber evine gitmek üzere mektepten çıkar. Bütün arkadaşları evine, ailesine gideceği için sevinç içindedir. Ama o, annesini ve erkek kardeşini düşündükçe kederlenir. Çünkü kardeşi çok hastadır, annesi ise kardeşinin hastalığından ötürü derin bir ıstırap ve çaresizlik içindedir. Aslında hem kendisi hem annesi, daha biraderi ölmeden hayata dair sevinçlerini, umutlarını yitirmiş ve biraderinin ölümünü beklerken bir yandan da her an ölecekmiş gibi bir korkuyla acı çekerler. Nitekim ben anlatıcı eve geldiğinde annesinin kendisinden saklamaya çalışsa da oldukça moralsiz bulur ve kardeşini görünce durumun vahametini daha iyi anlar. Biraderi ölmek üzeredir ve o gece sabaha karşı vefat eder.

> *"Şefkatin timsâl-i mücessimi olan validemin benden saklayamadığı iki damla gözyaşı yanağından düştü. Birâderim ölüyordu; gözleri bir noktaya matuf kaldı. Ona o noktada âlem-i ebedide bir karargâh görünüyordu. Ah! O gözler artık ebediyen kapandı. O anda idi ki bir vaktten beri cereyânını yekdiğerimizden sakladığımız gözyaşlarına bir serbestî-i tâm verdik. Müşfik vâlideciğim beni ecelin elinden kurtarıyormuş gibi âgûşuna alarak göğsü üzerine sıkı sıkı basıyor, her ikimizin gözyaşları yekdiğerine karışıyordu. İşte en hüzn-engîz bir levhâ-i mâtem!"* (Hazine-i Fünûn, nr. 32-33, s. 356)

Ölenin ardında bıraktığı acı, ben anlatıcı ve annesi üzerinden duygu yüklü bir şekilde hikâyeye yansır. Hem ben anlatıcıda hem de annesinde ölüme karşı *"kabullenmezlikle karışık acı yoğunluklu bir hüznün varlığı"* (Erol, 2010: 192) söz konusu olmakla beraber, anne, kuvvetle hissettiği ölümün karanlık trajedisini bir diğer

çocuğu olan ben anlatıcıyı göğsüne bastırarak ölümün trajedisini hafifletmeye ve onunla kendini avutmaya çalışır. Bir oğlunun ölmesi ile birlikte bir başka evladını da kaybetme korkusu, annede ölüm trajedisini canlandırır. Kadının hasta oğlunun ölümünün ardından acı çekerken, bir yandan da kaybetme endişesinin temel oluşturduğu bir ölüm korkusuna kapılır. Bu bağlamda kadının ölüm karşısında hissettiği dehşeti görmek mümkündür. Ben anlatıcı hikâyenin sonunda bir önceki gece doğan ayın hasta yatağında yatan biraderinin çehresini aydınlatırken bu gece mezarını aydınlattığı düşünür. O, geçmişte yaşadıklarını anımsar ve bunların bir daha yaşanmayacağının farkındalığıyla hüzünlenir. Kardeşinin ölüm acısı tüm ruhunu kuşatır.

Münci'nin *"Kızım"* isimli hikâyesinde kocası vefat etmiş olan bir kadın, kocasından kendisine yadigâr kalan kızının hasta oluşuyla derin bir sarsıntı yaşar. Kocasının ölümünden sonra hayatın tüm zorluklarıyla göğüs göğüse çarpışan kadın, kızının hastalığıyla ve bu hastalığın ilerleyip sonunda yavrusunun ölmesiyle yıkılır. Böylece bu hayattaki tek umudu olan yavrusu da elinden kayıp gider.

> *"Beyaz bir pûşîde içindeki vücudu hâmil olan tabut aheste ahesta nazardan gâib olmaya, tehlîl sadaları sabahın o ilk gulgule-i garibânesi içinde işitilmemeye başladığı vakit vâlidesi penceresi önünde o zavallı tabutu temaşa ediyor, hüngür hüngür ağlıyordu. Ümîd mahv oldu. Çünkü kızı artık kendisine handelerini göstermeyecekti."* (Maarif, nr. 2, s. 21)

Kocasını kaybetmiş bir kadının, akabinde evladını da toprağa vermesinin ardından duyduğu derin acının dile getirildiği hikâyede, kadının isyanı söz konusu değildir. Hikâyeye kader, hüzün, acı ve mezarlıkta gelişen duygu ve düşüncelerin yanında, talihsiz bir kadının sessiz çığlıklara dönüşen yası hâkimdir. Kocasının ölümünden sonra varını yoğunu adadığı evlâdını kaybetmesi, yaşadığı azabı körükler. Hikâyenin sonunda yer alan *"Ümîd mahv oldu. Çünkü kızı artık kendisine handelerini göstermeyecekti."* ifadeleri, kadının ölüm karşısındaki acısının da özeti mahiyetindedir. Kadın, biricik evladının ardından onun yasını tutmakla birlikte, onun ölümüyle açığa çıkan boşluğu da bundan böyle ne şekilde ve nasıl dolduracağını bilemez. Burada sorun, çocuğun ölümüyle gönlünde oluşan *"boşluğun ne şekilde ve nasıl doldurulacağı ile ilgilidir"* (Uçan, 2012: 170). Çünkü onun gözünde evladı öldükten sonra hiçbir şeyin anlamı yoktur. Kadın büyük ıstıraplar çeken bir insan olarak zuhur eder.

Mehmed Celâl'in *"Yine Boğaziçinde"* isimli hikâyesinde Virjini ve Jilber birbirini çok seven iki genç insandır. Hikâye tabiat tasviri ile başlar. İki sevgili Boğaziçi'nde ormanda buluşurlar. Denizi seyreden iki sevgili uzun bir süre sessiz kalır. Daha sonra Jilber, Virjini'ye sadece dört aylık bir ayrılık yaşayacaklarını, bu süre zarfında memlekette olan pederini göreceğini, bütün işlerini tasfiye edeceğini ve sonra kendisi ile evlenebilmek için validesine ve pederine yalvaracağını anlatır. Bu konuşmayı yaptıktan sonra iki sevgili ağlayarak ayrılırlar. Tam dört ay sonra delikanlı geri döner. Hemen vapura atlar ve Büyükdere sahilinin orada iner. Virjini'yi göreceği için kalbi heyecandan yerinden çıkacak gibidir. Virjini'nin evinin kapısının önüne gelir ve kapıyı çalar. Kapıyı uşak açar ve kimi istediğini sorar. Mösyö Admon'u görmek istediğini ve adının Jilber olduğunu söyler. Uşak, Jilber'i içeri alır ve ona beklemesini söyler. Mösyö Admon içeri girer. Jilber'e onu beklediğini ve kendisini Virjini'ye götüreceğini söyler. Evden dışarı çıkıp karlar içinde yürümeye başlarlar. Şaşkınlığı iyiden iyiye artan Jilber bunlara bir mânâ veremez. Sonra karlar içinde kalmış bir mezar görür. Bu mezarın bulunduğu yer, Virjini ile birbirlerini ilk kez görüp âşık oldukları yerdir. İyice yaklaşınca mezarın üstünde "Jilber İçin" yazmakta olduğunu görür. O anda her şeyi anlayan Jilber, sevdiği kızın ölümüyle yıkılır, dili tutulur. Evladını sonsuzluğa uğurlayan Mösyö Admon, Jilber'e şunları söyler:

> *"İşte böyle! Hafif bir öksürükle başladı. Nöbetler yekdiğerini takip etti. Muttasıl soğuk şeyler içmek istiyordu. Nöbetler sık geldiği, o sayıkladığı vakit "İşte bir ay kaldı. Jilber gelecek!" diyordu. Nihayet bir gün, zayıf kollarıyla boynuma sarıldı. Gömüleceği yeri tarif ettikten sonra, seng-i mezarına "Jilber İçin" kelimelerini hak olunmasını rica etti. İşte şimdi burada yatıyor. Fakat ey zavallı Jilber! Yazık değil mi siz benim kızımı öldürdünüz!"* (Malûmât, nr. 19, s. 409)

Virjini'nin ardında bıraktığı iki insan olan Jilber ve babası Mösyö Admon'un onun ölümü karşısında hissettikleri derin hüzün, aslında çaresizliğin de vermiş olduğu acıyla birleşerek tam anlamıyla bir drama dönüşür. Kızın son zamanlarında bile Jilber'e kavuşma umuduyla hastalığa direnmeye çalışması, ancak artık öleceğini anlamasıyla mezar taşına "Jilber İçin" yazılmasını istemesinin doğurduğu dayanılmaz ıstırap babası tarafından, biraz da Jilber'i suçlayıcı bir üslupla, dile getirilir. Jilber ise Virjini'ye kavuşma hayaliyle yanıp tutuşurken onun ölüm haberini bir anda kendisini onun mezarı

başında bularak alınca adeta şok geçirir. Sevdiği kızın ani ölümü onun ruh dünyasında sonsuz bir ayrılık, ebedi bir yok oluş olarak mana bulur. Ölüm halinin yarattığı hüzünlü ortam, ölünün geride bıraktığı gözü yaşlı sevenlerinin matemi ile belirginleşir ve *"sessizliğe bürünmüş, donmuş, ürperti uyandıran donmuş bir tablo halinde tezahür eder"* (Erol, 2010: 209). Mezarı başında yas tutulan Virjini'nin uzandığı mekâna sükûnet, bu havayı soluyan Jilber ve Mösyö Admon'a ise hüzün ve çaresizlik hâkimdir.

Yine Mehmed Celâl'in *"Olga"* hikâyesine ismini veren ve hikâyenin başkişisi olan Olga, zengin bir ailenin kızıdır. Oldukça iyi yetiştirilen bu kızı ailesi zengin bir adamla evlendirmek ister. Ancak kız bunu kabul etmez. O, sevdiği bir insanla evlilik yapma düşüncesindedir. Başlarda ailesine durumu anlatamasa da onun gönlü amcasının oğlu Petro'dadır. Üstelik hissettiği duygular karşılıksız değildir. Ailesi Olga'yı evliliğe zorlayınca iki sevgili kaçar. Kızının kardeşinin oğlu olan Petro'yu sevdiğini ve onunla kaçtığını öğrenen Olga'nın babası bu aşka daha fazla karşı çıkmaz ve bu iki gencin evlenmesine razı olur. Ancak her şey yoluna girmişken Petro vereme yakalanır, hastalık onu yataklara düşürür. Delikanlının gece gündüz başında bekleyen, onu iyileştirmek için var gücüyle uğraşan Olga'nın tüm çabalarına rağmen, Petro bu hastalıktan kurtulamaz ve ölür. Âşık olduğu adamı sonsuza dek kaybeden Olga, yaşadığı acının kuvvetiyle adeta şuurunu kaybeder.

> *"Petro'yu gömdükleri gün Olga çıldırmıştı: Gülüyor, ağlıyor, bazen çok söylüyor, bazen sâkitâne duruyor, sonra kahkahaya benzeyen bir girye ile gözyaşlarına ruhsat-ı cereyân vererek zaîf raşedâr parmağını bu harabeye uzatıyordu. İşte bir seneden beri böyle! Emrâz-ı asabiyede ihtirâsı olan doktorlar gezmekle, meşgul olmakla kesb-i âfiyet eyleyeceğini ümîd ediyorlar"* (Maârif, nr. 155, s. 227-228)

Ölüm gerçeğinin ortaya çıkardığı acı ve ıstırap neticesinde Olga'nın direnme ve hayata tutunma arzusu tükenir. Hayatta her şeyden çok sevdiği Petro'yu kaybetmesiyle birlikte ölüm trajedisiyle yüz yüze gelir. Zaten içinde bulunduğu, yetiştiği çevreye uymayan tabiatı ve her daim hassas bir kalbe sahip olması, Petro'nun ölümünden sonra ona şiddetle tesir eder. Delikanlının ölümünün ardından yaşadığı acı onu çılgına çevirir. İçinde hiç dinmeyen, korkunç bir huzursuzluk hali baş gösterir ve onu aşırılıklar, zıtlıklar arasında döndürüp durur. Yüreğine bir kabûs gibi çöken sevdiğinin ölümü, bütün ruhunu da ele geçirerek şuur dünyasını da etkisi altına alma fırsatını yakalar.

Bazen güler, bazen ağlar, bazen boş boş bakar. Onun bu hal ve tavırları duygusal bir facia mahiyetinde olup onun ruhunu nasıl bir acı dalgasının kapladığının bir göstergesidir. Yaklaşık bir sene boyunca bu hali devam eden ve *"kaos dolu bir yitimin acı sancısını yaşayan"* (Gün, 2011: 100) Olga, sonunda kiliseye sığınır ve rahibe olur. Ailesinin onu bir sene boyunca doktor doktor gezdirmesi de bir çare olmamıştır. Aslında rahibelik onun için bir avunma vasıtası gibi görünse de kalbinin en derinindeki sessiz çığlığı bastırma çabasından başka bir şey değildir.

Ahmed Râsim'in *"Ela Gözler"* isimli hikâyesinde ölen karısının ardından yaşadığı acıyı ve çaresizliği dile getiren bir adam karşımıza çıkar. Hikâyenin ben anlatıcısı olan adam, karısıyla tanışmalarını, ilk görüşte onun ela gözlerine vurulduğunu, sonra karısının da bu aşka karşılık verdiğini ve evlenmelerini geriye dönüş tekniği ile anlatır. Bir kızları olur. Ancak çok kısa bir süre sonra kadın, verem hastalığından ölür. Karısını kaybeden adamın acısı, insan vücudunun ölümle buluşmasıyla birlikte toprağın altında çürümesini kabullenemeyen bir tarzda ortaya çıkar. Özellikle ilk görüşte âşık olduğu o ela gözlerin artık kapanmış ve çürümeye başlamış olduğu düşüncesi, ben anlatıcı için bir yıkımdır.

> *"Fakat yine ağlaya ağlaya emin oluyordum ki o gözler artık kapanmış, çürümüş, mahv olmuş, belki müstekreh müdhiş birer hafre halinde. Yok yok, mümkün değil, bir bâr-gâh-ı mukaddese çevrilmiş iki çeşm-i maneviyet-perest olup kalmıştır. Allah! Acaba o beni görüyor mu? Şimdi ben onu görüyorum. Yine son nigâhıyla görüyorum."* (Hazine-i Fünûn, nr. 36, s. 386)

Karısının gözlerinin kapanarak çürümüş, mahvolmuş iğrenç bir toprak halinde olduğunu düşünen ben anlatıcı, daha sonra bunun mümkün olmadığını, o gözlerin mukaddes bir yere çevrilmiş, maneviyatı seven bir çift göz olarak kaldığını yani Allah'a ulaştığını belirterek, bir anlamda zihnindeki gelgitleri açığa vurur. Zihnindeki bu gelgitler ölümle ulaşılan neticenin arka planındaki gerçeğe ulaşma çabasının ürünüdür. Ben anlatıcı karısının ölümünün ardından karamsar bir ruh hali ve ikilem içerisindedir. Zaman içerisinde küçük kızı da büyür. Ancak o bile adamın gönlündeki ıstırabı dindirmeye yetmez. Hikâye boyunca yaşadığı kaostan kurtulamayan adam, hayatın ve ölümün realitelerinin farkında olmakla beraber rahmetli karısının bedeninin toprağa gömülmesini özellikle de ilk görüşte vurulduğu ela gözlerinin çürümesini bir türlü

kabullenemez. Adam, karısının ölümünü kabullenip alışsa bile onun fiziksel tükenişinin gerçekleşmesi düşüncesinin ortaya çıkardığı derin acıyı dramatik bir biçimde yansıtır.

Abdullah Zühdü'nün *"Bir Sahîfe-i Hayât"* hikâyesinde çocukluktan beri tanıyıp sevdiği kızla evlenme mutluluğuna erişen, ancak onu evlendikten iki sene sonra verem hastalığından kaybeden genç bir adamın aradan geçen zamana rağmen başka bir kadınla evlenmemesi ve karısının ölümünden dolayı çektiği acılar anlatılır. Hikâyede ramazanın sonu olan Arife günüdür. Çarşıda pazarda herkeste bir faaliyet, herkesin ellerinde mendiller, paketler vardır. Şekercilerin önünde uzun kuruklar oluşur. Akşam vakti herkes bir şevk içindedir. Anneler, babalar, çocuklar yarın bayram olduğu için ayrı bir heyecan içindedir. Ancak acıların, dertlerin çabucak ihtiyarlattığı genç adam, neşe içindeki insanların faaliyetlerine iştirak etmez, başını bile çevirmez ve düşünceler içinde evine doğru ilerler. Onu evinde bekleyecek bir karısı ve çocuğu yoktur. O, karısıyla çok az bir süre mutlu bir hayat yaşayabilmiştir. Şimdi ise validesi ve bir dadısından başka evinde kimsesi bulunmamaktadır. Evine geldiği vakit, validesi iftarı beklemektedir. Biraz sohbet ettikten sonra oruçlarını açarlar. Teravihten sonra odasına çekilen genç adam, verem hastalığından kaybettiği karısıyla çocukluğundan beri geçen günlerini düşünür. Evliliklerine sebep olan aşkın en tatlı, en özel anları zihninde tecessüm eder. Ancak birbirini çok seven karı kocanın mutlu günleri kısa sürer. İki sene evli kaldığı karısının küçük öksürüklerle, dermansızlıkla, iştahsızlıkla baş gösteren hastalığı, sonunda onu, bu dünyadan alıp götürür. Onun öldüğü geceki hali, kocasının gözünün önünden gitmez. O an yaşadığı ıstırabı tekrar tekrar yaşar. Sabah olunca bayram namazına giden genç adam, namazdan sonra eve gitmeyerek karısının mezarına gider ve ona bir bayram hediyesi götürür. Karısına olan sevgisini hala gönlünde yaşatan adamın, onun ölümünün ardından duyduğu acı, hâlâ o günkü diriliğini muhafaza etmektedir.

> *"(...) Zavallı genç çıktı. Evine gitmedi. Birçok sokaklar, birçok yollar geçti. Nihâyet bir mezarlığa geldi. Orada Haliç denizinin besât-ı nilgûnî karşısında iki genç fidan arasında, yeni yaldızlı bir makberin önünde diz çöktü. Cebindeki yaldızlı kelâm-ı kadîmi çıkardı, sessizce zevcesinin ruhuna bir manevi bayram hediyesi gönderdi."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896: 148)

Sevilen bir insanın ölümünün acı bir tecrübe olduğu kabul edilen bir gerçektir. Her insan başka bir yapı ve başka özellikler taşır. Bu sebeple herhangi birinin sevdiğinin ölümünün ardından tuttuğu yas, çektiği acı bireysel farklılıklar gösterir. *"Bu deneyimin*

doğası ve yas süreci kişinin yaşı, kaybedilen bireyle olan ilişkisi ve ölümün özelliklerine bağlı olarak" (Bildik, 2013: 223) bireyler arasında değişkenlik gösterir. Hikâyenin başkişisi olan genç adam, tahminen yirmili yaşlarındadır. Küçüklükten beri tanıdığı, beraber oyunlar oynadığı, sevdiği, daha sonra evlendiği kadını verem hastalığından ötürü kaybeder. Geçmişten gelen güzel hatıralarını mutlu evlilikleri ile perçinleyen karı kocanın saadet dolu günleri kısa sürer. Daha iki senelik evliyken kadın yakalandığı hastalığa yenik düşer. Genç yaşında sevdiği kadını, hayat arkadaşını toprağa veren adam kendisini bunalmış, kaçış içine girmiş davranışlara başvuracak derecede bir keder yoğunlaşmasının içinde bulur. Adamın ruhunda karısının ölümünün ardından yaşadığı acının bitmesine yönelik bir ilerleme söz konusu değildir. O, bu yas âleminde bitmek tükenmek bilmeyen bir şekilde çakılı kalır. Karısının ardından yaşadığı acıyı, tuttuğu yası normal seyrine döndürme gibi bir çaba içinde bulunmaz. Kavuşmak için çaba sarf ettiği, sonunda kavuştuğu ama çok severken kaybettiği karısı olmadan hayatını anlamsızlık ve boşluk içinde yalnız ve çaresiz bir halde sürdürür. Bayram namazından sonra karısının mezarına gidip ona bayram hediyesi götürmesi, onun karısıyla ilgili tamamlayamadığı planlarını, arzularını ve hayallerini gösterir. Bu durum, adamın karısının ardından yaşadığı acının kendisine özgülüğünü de ortaya koyar.

Faik Âli'nin *"Küçük Hasan"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı, akrabalarının birinin evinde büyümüş bir çocuk olan Hasan'ın ölümünün ardından duyduğu acıyı hikâye boyunca onunla yaşadığı hatıraları paylaşarak yansıtır. Küçük yaşından itibaren zayıf ve hastalığa müsait bir yapısı olan Hasan bu nedenle gittiği mekteplerde devamlılık gösteremez. Ancak onun bu durumu okuma merakına asla sekte vurmaz. Aynı zamanda gazetede sorulan bilmeceleri cevaplama konusunda da son derece zekidir. Gönderdiği cevapların doğruluğunu gazetedeki köşeden de takip eder. Orada adını görünce dünyalar onun olur. Evdeki efendilerinden kendisine en ziyade şefkat gösteren birisi, onun evde kalarak uşaktan başka bir şey olamayacağını ve okuyup öğreneceği şeyleri de unutacağını düşünerek Hasan'ı mektebe vermek ister. Avarelikten sıkılmış olan çocuk buna çok sevinir. Bu sevincini birkaç defa ben anlatıcı ile de paylaşır. Mektebe bir sene boyunca sorunsuz bir şekilde devam eder. Sonraları hafta sonları eve çok yorgun gelmeye başlar. Bir hafta sonu gelmez. Ben anlatıcı o hafta izin alamadığını düşünür. İkinci hafta yine gelmez. Mektebe Hasan'ın durumunu sorarlar. Mektepten hasta olduğu söylenir. Hastalık aylarca Hasan'ın yakasını bırakmaz. Mekteptekiler hava değişikliğinin iyi geleceğini söyleyince ev ahalisi onu Bursa'ya

gönderir. Fakat çok kalmadan geri döner. Hastalığı her geçen gün ilerler. Son olarak doğduğu topraklara gitmesinin kendisi için daha iyi olacağı kanaatine varılır ve Diyarbakır'a gider. Ancak tüm bunlar olumlu bir netice vermez. Hasan ölür, ama ben anlatıcı bu çocuğu her daim hatırlar.

> *"Zavallı çocuk, benim yetim dostum! Bu temâşâgâh-ı fâninin oyunları artık senin için bitti; artık sahne-i nâ-mütenâhi-i mahşeri setr eden bekânın açılmasını bekle. Fakat hala kahkahaların kulaklarımda aks-ı endâz oluyor. Ne zaman bir tiyatroda bulunsam halkın o manasız gülüşleri fevkinde senin manidâr kahkahalarını duyarım ve bu kahkahalar bana uhreviyetin zulmete, ebediyete, nisyâna müntehi derinliklerinden gelir."* (İrtikâ, nr. 93-45, s. 180)

Hasan'ın tiyatroya gitmeyi çok sevdiğini bilen ve onunla gittiği tiyatro oyunlarında güzel hatıraları bulunan ben anlatıcı, bunları edebileştirerek iyi yürekli Hasan'ın ölümüne karşı bir teselli duvarı örer. Ben anlatıcının Hasan'ın ölümünden duyduğu acının kaynağı onu kaybetme endişesinden ileri gelir. Sevgi ve acıma duygusu bu kaynakta en önemli rolü oynar. Ben anlatıcı, zengin ve varlıklı biridir. Ama o, Hasan'ın sadece akrabalarının evinde büyüyen yetim bir çocuk olarak görmez. Onun gözünde *"bu insanların fert olmanın ötesinde bir değere sahip olduklarını"* (Çetişli, 1999: 101) ona karşı olan hal ve tavırlarıyla hissettirir. Hasan da ben anlatıcıyı bu yüzden çok sever. Ben anlatıcı, Hasan'ın ölümünün ardından onunla yaşamış olduğu güzellikleri anımsar ve bunların bir daha yaşanması ihtimalinin olmayacağı gerçeğiyle kederlenir. Hasan'ın ölümünün yadigâr bıraktığı hüzün, ruhunu kuşatır.

M. Enîs'in *"Bir Hayat-ı Fenâ-yı Karîn"* isimli hikâyesi, bir kabristan tasviri ile başlar. Bir süre sonra bu kabristana bir tabut getirilir. Bu tabutun içinde defnedilmek üzere getirilen genç bir delikanlı vardır. Yaklaşık yüz kişiden teşekkül eden bir topluluk, ölen delikanlının cenazesine katılır. Cenaze defnedilir. Kısa süre sonra topluluk dağılır. Mezar başında üç kişi kalır. Bunların ölen gencin ardından hissettikleri derin acı gözler önüne serilir. İçlerindeki en genci ise ölen delikanlının arkadaşı olup, yaşadığı acıyı sözlerine yansıtır:

> *"Ah! Zavallı arkadaşımın bu devr-i civânide mezara gireceği kimin hatırına gelirdi! Bir nâire-i derûn içinde, bir melâl-i kalb altında tebâh oldu gitti ki sebebi de beraber gömüldü, kimseye belli etmedi!"* (Hazine-i Fünûn, nr. 11, s. 92)

Bu üç kişiden en genç olanı, "devr-i civâni"de olan arkadaşının ölümünün şaşkınlığını da yüreğinde barındırmaktadır. O, arkadaşının derin bir sızısı olduğunu, bu derin sızının onun gönlünü sıkıntıya boğduğunu ve tüm bunların onun ölümüne zemin hazırladığını söyler. Arkadaşının hayatta olduğu zamanları ile ölmeye yakın durumunu mukayese eden genç, arkadaşının yaşadığı bedensel ve zihinsel değişimi düşündükçe katlanılmaz bir acı çeker. Burada ölümün getirdiği fiziksel değişikliği kabul edememek gibi bir durum da söz konusudur. Bu yakınma durumu, *"bir nâire-i derûn içinde, bir melâl-i kalb altında tebâh oldu gitti"* gibi bir ifade ile derinlik kazanır. Ancak derinden hissettiği bu acının sebebini bilmediği için, elinden başka bir şey gelmez. Teselliyi gözyaşı dökmekte bulur. Cevabını bulamadığı sorular gencin, arkadaşının ardından yaşadığı gönül acısını ziyadeleştirir. Bu durum aynı zamanda arkadaşının genç yaştaki ölümünün arkasındaki sır perdesini aralayamamanın verdiği ıstırabın da etkisinden ileri gelir. Hayat ve ölüm gerçeğini kabul etmekle birlikte, genç yaşta bir delikanlının toprak altına girmesini bir türlü hazmedemez.

Cerrahizâde A. Sâcid'in *"Hicrân"* isimli hikâyesinin ben anlatıcısı yakın bir arkadaşının sevdiği kızla ilgili olarak bir sıkıntı yaşadığının farkındadır. Ancak neler yaşadığını tam olarak bilmez. Bir gün yine onunla sohbet etmeye ve onun kafasını dağıtmaya çalışırken, arkadaşı şahsi bir hatırasını anlatmaya başlar. Artık arkadaşının içinde bulunduğu buhrandan emindir. Fenni ya da derin meseleler hakkında konuşmayı ve farklı görüşler sunmayı çok seven arkadaşının kendi hatırasından bahsetmesi bunun en önemli ispatıdır. Haline acır ve dayanamayıp onun neden bu hale geldiğini sorar. Delikanlı bu soruyu duyunca adeta kâbustan uyanan birinin tavrına bürünür. Bir kızı, bir meleği sevdiğini ancak geçenlerde onu elinden kaçırdığını, onun uçup gittiğini ve bir zalimin kucağına düştüğünü söyler. Ben anlatıcı ilk anda arkadaşının sevdiği kızın başka birisiyle evlendiğini düşünür ve o rakibin kim olduğunu sorar. Arkadaşı o rakibin mezar olduğunu söyleyince ben anlatıcı, arkadaşının kederinin nedenini de anlamış olur. Sevdiği ölen arkadaşının yaşamış olduğu acı, ben anlatıcının izlenimleriyle aktarılır.

> *"(...) Gayr-ı kâbil iltiyâm bir ceriha-i kalb... Hissediyordum. İki üç aydan beri arkadaşımın ahvâlinde bir perişanî, bir pâşîdegi, bir hüzün, bir melâl peydâ olmuş idi. Biliyordum birisini seviyordu. O da mütemâyil idi. Fakat mehcûriyete, mehcûriyet-i ebediyeye vâkıf, âşinâ değildim. Elbisesinin intizamına itinâ eden arkadaşım üç dört aydan beri fakir, nevmîd kalan âcizler gibi bir sefâlet içinde ömr-i güzâr idi. Saçları kulaklarını örtercesine uzamış; birkaç yeri yırtık olan paltosunun rengi uçmuş, yakası bağlanmış, papuçlarının altları delinmiş, fesi sefîd-gûn bir gubâr ile âlûde idi. Mirât-ı efkârı olan ahvâli dahi böyle bir perişanî-yi zî-melâl içinde idi!"* (Malûmât, nr. 14, s. 112)

Hikâyedeki ölüm teması, Divan şiirinin geleneksel üçlüsü olan maşuk, âşık ve rakip ekseninde işlenir. Divan şiirinin en önemli kişisi maşuktur. Onun sevgisine güven olmaz, vefasızdır. Âşığa acı ve ıstırap verir, onun canına kasteder. Divan şiirinin geleneksel üçlüsünde yer alan ikinci kişi âşıktır. *"Âşık duygularında içtendir, gıdası üzüntüdür. Sevgiliye ait en küçük bir şey dahi onu kendinden geçirir"* (Batıislam, 2003: 190). Rakip ise maşuk ve âşığın bir araya gelmesini engelleyen kişidir. Âşık için rakip acımasız, kötü ve zararlıdır. Hikâyede ben anlatıcının arkadaşı olan delikanlı âşık, ölen sevdiği kız maşuk ve mezar ise rakiptir. Oldukça zeki, bilgi birikimi yüksek ve ileri görüşlü olan bu delikanlı, sevdiği kızın ölümünün kendisine yaptığı derin tesirle adeta yaşayan bir ölüye dönüşür. Kalbinde açılan yara onu korkunç bir buhrana sürükler. Sürüklendiği boşlukta arkadaşı olan ben anlatıcı ona yardımcı olmaya çalışır. Ama açılan yarasına deva olması imkânsızdır. Çünkü delikanlı için her şey anlamını yitirmiştir ve onun hayatına dair şeylere anlam veren kişi bu dünyadan gitmiştir. Ona kalan tek şey hatıralardır. Sonuç olarak insanın kendi iradesi dışında gelişen ve onun akıbetini yöneten ilahi güç bu acı kaderi ona yazmıştır ve bu gerçeği değiştirmek mümkün değildir. Delikanlının konuşmalarının değişmesi, fiziksel görüntüsünü umursamaması onun hayat karşısındaki çaresizliğinin birer tezahürüdür. Pek çok yetersizliklerle kuşatılan insanoğlu kimsesizlik ve çaresizlik içinde hayatla olan bağlarını da koparır. Ben anlatıcı ölüm olgusunun ortaya çıkardığı bu trajik atmosferi yansıtır.

Mehmed Celâl'in *"Kanarya"* hikâyesinde ölenin ardında bıraktığı acı, bir çocuğun kanaryasının ölümüne neden olduktan sonra çektiği acı ve ıstırap şeklinde tezahür eder. Çocuk, sabah kanaryasının ötüşüyle uyanır. Etrafta annesi ve dadısı yoktur. Kanaryasının yemini kendi vermeye karar verir. Kafesin altında duran sandalyeye çıkıp ellerini uzatır, ama kafese yetişemez. Bunun üzerine sandalyenin üstüne kalınca bir yastık koyup kafese ulaşır. Kafesi açıp kanaryasının yemini verir. Çocuk bir süre bekledikten sonra kanaryanın yeniden ötmesi için parmağını kaldırarak haykırır. Kanarya yemeğiyle meşgul olduğu için çocuğun söylediklerini dikkate almaz. Çocuksu hislerine mağlup olan küçük, hiddetle kafesin kapağını açıp elini içeri sokar, kanarya korkuyla çırpınmaya başlar, kanadından birkaç tüy dökülür. Çocuk kanaryaya ötüp ötmeyeceğini sorar, kanarya yine ötmez. Bunun üzerine kanaryayı parmakları arasında sıkar. Ne kadar sıktığının farkında olmayan çocuk, kanaryayı bıraktığı anda onun kafesin içinde düşüp hareketsiz kaldığını görür. Kuşun öldüğünü anlayan çocuk yatağına kapanıp ağlamaya başlar. Ailesi çocuğun isteği üzerine kanaryayı bahçelerindeki salkım ağacının altına, çiçeklerin içine gömerler. Ancak çocuk kanaryasını unutamaz, devamlı surette onu hatırlar.

> *"(...) bahçede yeni açmış bir çiçekle meşgul olan çocuk bir ağaç altında oturan babasının yanına koştu. Babası oğlunun teessürünü anlamak için ellerini elleri içine aldı dedi ki*:
> *-Ne var, yavrum?*
> *Çocuk elini, uzaktaki çiçeklere doğru uzattı da şu cevabı verdi:*
> *-Orada değil mi baba?*
> *-Ne?*
> *-Biliyorsun ya!*
> *-Vallah bilmiyorum! Orada ne var?*
> *-Orada mı? Orada şey... Canım, işte benim sarı kanaryam?"*
> (Resimli Gazete, nr. 24, s. 299-300)

Çocuk, ötmediği için kızıp avucunun içinde sıktığı kanaryasının ölümüne neden olmanın verdiği pişmanlıkla beraber, onu sonsuza kadar kaybetmiş olmanın verdiği acıyı da derinden duyumsar. Kanaryasının neden olduğu ölümü karşısında ürperir, hıçkıra hıçkıra ağlar. Zaman içerisinde de çocuk ruhunun hayata tutunma isteği ağır basmaya başlar. Ancak kanaryanın bahçeye gömülmesi ona devamlı surette kanaryasını hatırlatarak üzüntüsünü daha şiddetli bir hale getirir. Çocuğun bu hatırlaması,

kanaryasıyla geçen anların bir daha yaşanmayacak olmasının verdiği farkındalıktan kaynaklanır ve çocuğu hüzünlendirir. Kederini fark eden babasıyla arasında geçen diyalogda *"Orada mı? Orada şey… Canım işte benim sarı kanaryam?"* ifadesi, çocuğun içten içe yaşadığı sızısını, acısını çekinerek ortaya koyduğunu gösterir. Çocuğun kanaryasının ölümü karşısında duyduğu acı, aslında onun ölümüne neden olmanın verdiği pişmanlıkla birleştiği için, derin bir ıstıraba dönüşür.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde ölüm teması sıkça ele alınmakla birlikte ölen bazen sevgili, bazen aile efradından biri, bazen bir dost, bazen de bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarların amacı, ölen kişi ya da varlığın ardında kalan insanların çektikleri acının derinliğini dramatik bir şekilde yansımaktır. Bu durum, dönemin bedbin ve karamsar karakterinin bir neticesidir.

2.4. Geleneğin İzinde: Kadın-Erkek İlişkileri

2.4.1. Evlilikte Geleneksel Olanın Korunması/Eleştirisi

Evlilik tarihi, insanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe dayanır. En eski çağlardan günümüze evlilik farklı biçimlerde kendini gösterir. Evlilik, bir kadın ve erkeğin kendi hür iradeleriyle, severek ve arzu ederek bir çatı altında cinsel ve duygusal açıdan birbirlerini tamamlamalarına olanak sağlayan kutsal bir beraberliktir. Bu beraberlik nikâhla yasal hale getirilir ve toplum tarafından da onaylanır. Evlenen eşler birbirlerine olan bağlılıklarını atfederler. Bundan böyle eşler birbirine karşı sorumludur ve hayatlarını paylaşma hususunda anlaşırlar. Bununla beraber evlilik, eşlere bazı haklar, görevler ve sorumluluklar yükleyen bir kurumdur. Ayrıca, *"toplumların kendi kurallarını, değer yargılarını ve kültürlerini aktardığı bir yaşam biçimidir"* (Göknar, 2016: 70). Kuşakların devamına zemin hazırlayan ve çocukların dünyaya gelmesiyle zenginleşen bir birlikteliktir.

Evlilik kurumunda geleneksel yönün yoğunlaştığı, bu kuruma ait değerlerin farkında, ayakları yere sağlam basan karı ve kocaların ön plana çıktığı kahramanları, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde görmek mümkündür. Mehmed Celâl'in *"İki Hayat"* isimli hikâyesinde yazarın ağzından evli, yuvasına bağlı, örnek bir erkeğin tanımı bir örnekle gözler önüne serilir. Evinden işine giden adam, iş çıkışı arkadaşlarının kendisini davet ettiği gece âlemlerine gitmeyi kabul etmez. İşten çıkar, evine, karısına ve çocuğuna gider. Yazar, bunun bir ilerleme göstergesi olduğunun altını çizer.

> *"Haydi birader! Bu akşam Galata'ya geçelim. Eğleniriz." Bunlara şöyle cevap verir: "Pek mazurum kardeşlerim! (...) Yalnız çarşıya uğradı. Güzel kızına bir fanila, sevgili zevcesine bir terlik aldı. Yarım saat sonra kızının alnını buselere gark edecek, zevcesinin kolları arasına atılacak. Bu bir terakkidir."* (Hazine-i Fünûn, nr. 30, s. 242)

Hemen her toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da kadın-erkek beraberliğine bir şekil verilmiş ve bu, gelenek göreneklerle düzenlenmeye çalışılmıştır. Çünkü kadın ve erkeğin beraberliği insan neslinin devamı için zorunlu bir olgudur. Bu zorunluluk, Türk toplumunun yapısı doğrultusunda evlilik kurumu aracılığıyla gerçekleşir. Sağlıklı toplum, sağlıklı bireylerin bir araya gelmesiyle teşekkül eder. Bu da evlenen karı ve kocaların kurdukları sağlam aile düzeniyle mümkündür. Hikâyedeki genç adam da aile ortamında bulduğu huzuru ve rahatı hiçbir yerde bulamayan bir birey olarak ortaya çıkar. Adam, evinden, eşinden ve küçük kızından gördüğü sıcaklığı, sevgiyi ve mutluluğu başka yerde bulamayacağını bilir. İyi bir eş ve iyi bir baba olmanın sorumluluğunu, eğlence âlemlerinin gerisine itmez. Bu yüzden onu gece âlemlerine davet eden arkadaşlarını huzurlu aile hayatının bozulmaması için reddeder. Çünkü *"ideal bir yuvanın işi olabilir, ama işi olanın ideal bir yuvası olmayabilir"* (Işıldak-Yiğit, 2013: 31). Bu açıdan hikâyenin kahramanı olan bu örnek adam, evlilik kurumunun kutsallığını somutlaması bakımından önem teşkil eder.

Ahmed Râsim'in *"Afife"* isimli hikâyesinde on sekiz yaşında, güzel, akıllı ve terbiyeli bir genç kız olan Mediha'nın Türk örf ve âdetlerine uygun bir şekilde evlendirilmesi anlatılır. Bir gün evlerine görücü gelir. O güne kadar evlilik ve zevç kelimelerine dair hiçbir şey düşünmeyen kız oldukça heyecanlanır. Annesinin yönlendirmeleri ve almış olduğu terbiye ile görücülerin karşısına çıkan kız, gelen kadınlar tarafından çok beğenilir. Aradan iki hafta geçer. Bu süre zarfında anne ve babası arasında kendisi ile ilgili geçen konuşmaların farkındadır. Bir akşam da halası ve eniştesi yemeğe gelir. Mediha'ya o akşam onu evlendirmek istediklerini söylerler ve kendisinin bu konuda ne düşündüğünü sorarlar. Oldukça utanan genç kız, ailesinin kararına saygı duyar ve onun için münasip gördükleri kişiyle evleneceğini söyler. Düğün hazırlıkları başlar. Bohçalar, sandıklar alınır. Kız, düğün gününe kadar evleneceği adamı görmez. Nihayet düğün günü gelir. Kadınların ve erkeklerin bulunduğu yerlerde ayrı ayrı eğlenceler tertip edilir. Akşam olunca düğün halkı

dağılmaya başlar. Evde aile erkânı ile bir de erkek tarafından iki kadın kalır. O sırada damat namaza durur. Evlendiği delikanlıyı ilk kez o anda gören ve ona uzun uzun bakan Mediha, kocasını çok beğenir. Namazdan sonra yenge kadın, karı ve kocayı el ele tutuşturarak odalarına götürür. Mediha'nın duvağını usullere uygun bir şekilde açar ve evliliklerinin temelini inşa edecekleri şu sözleri söyleyerek Mediha'ya ümit, kuvvet ve cesaret verir:

> *"Size mâlikiyetim benim için her türlü hevesât ve âmâle bir had çekti. Bu emel ve heves ne olursa olsun size aid olacaktır. Bu sözüm hayal değildir. Kalbimin istikbâli tefekkür ederek bulduğu neticededir. (...) Size izdivâcdan bahs etmek istemem. Zirâ sizin müktesebâtınız terbiye-i izdivâciyeyi kâmilen şâmildir. Size bahs etmek istediğim kalb daha ahvâl ve rûhiyedir. Sizin teessürünüz bende teessür, benim mesrûriyetim, siz de sürûr hâsıl ederse o zaman ittihâd-ı âmâle nâil olduğumuzu bilerek zaten hayâtın en birinci mahreki olan refâh hâli iktisâb etmiş oluruz."* (Afife, 1893, s.43-44)

Bir yuva kuran eşlerin birbirine sağlam bir şekilde bağlı olması, sevgi ve saygı çerçevesi içerisinde evliliklerini bir ömür boyu sürdürmelerini sağlar. Delikanlının ilk gecelerinde Mediha'ya söylediği sözler bunun teminatıdır. Eşlerden birinin hüznü diğerinin de hüznü; birinin sevinci diğerinin de sevinci oluyorsa orada kuvvetli bir bağlılık söz konusu olup bağlılık, bir evliliğin temelinin sağlam atılması ve devamlılık göstermesi için gereken şartlar arasında en önemlilerindendir. Zira geleneksel Türk aile yapısı islamiyetin de tesiriyle, kadın ve erkeği ayrı ayrı değil bir arada düşünür ve bütünün ancak bir araya gelerek tamamlanacağını bildirir. *"Kadın cazibesiyle nezaketiyle zerafetiyle huzur kaynağıdır. Erkek hiçbir yerde bulamadığı huzuru onunla bulur, onda sükûna erişir"* (Sofuoğlu, 2013: 181). Böylece bütün bir araya gelir ve evlilik kurumunu ortaya çıkarır. Bağlılığın olmadığı yerde evlilik kurumunun olması mümkün değildir. Hikâyede dikkat çeken bir diğer husus, o günkü şartlar içerisinde aile büyüklerinin karar vermiş olduğu bir evlilik olarak karşımıza çıkan bu evlilik yolunda atılan adımların tek tek ele alınmasıdır. Mediha'ya görücü gelmesi, kahve pişirip en güzel elbiselerini giyerek misafirlerin karşısına çıkması, görücülerin Mediha'yı beğenmeleri, ailesinin Mediha'yı evlendirmek istediğini ona söylemesi, onun da buna riayet etmesi, düğün hazırlıklarının başlaması, düğün günü gelini süslemenin sevap

olduğu inancıyla kadınların genç kızı hazırlamak için sıraya girmesi, babasının kızının beline kırmızı kuşak bağlaması, annesinin Mediha'ya gerdek odasına girmeden önce neler yapılacağını anlatması, gelin ve damadın gerdeğe girmeden önce iki rekât namaz kılması, yenge kadının gelin ve damadı odalarına alması gibi evlilikte geleneksel olan her şey ayrıntılı bir şekilde yansıtılır. Bu durum yazarın geleneksel olanı tercih etmesi ve bunun doğrulunu ispat etmek adına bunları ön plana çıkarmak istemesinin bir sonucudur.

Ahmed Râsim'in *"En Uzun Gece"* isimli hikâyesinde ben anlatıcısının karısı Râsime, çocukları Mazhar ve Sadiye bir gün köye giderler ve gece orada kalırlar. O gece evde yalnız kalan adam, başlarda o akşamı kafa dinlemek için uygun bir zaman dilimi olarak tasavvur etse de evin, karısı ve çocukları olmadan hiçbir tadı olmadığını görür. Onun yuvasını anlamlandıran, hayatına neşe katan karısı ve çocuklarıdır.

> *"(...) Oh ne ala! Bir akşam da vahdet-güzîn olarak kendimi dinleyeyim. Fakat hatırât insanı yalnız bırakır mı? Sofaya çıktım. Râsime'nin urbası asılı. Bir cebr-i derûnî o nur-i didenin urbasını öptürdü. Aşağıya indim. Mazhar'ın kırbacı. Mütehassirâne güldüm. Sofrayı kurdum. Yemeğe başladım. Yanlışlıkla Sadiye'nin düdüklü kaşığını almışım. Bir düdük de ben öttürdüm. Ne çare? İnsan böyle hislerle mevcudiyetini anlıyor."* (Hazine-i Fünûn, nr. 30, s. 241)

Bir insanın aile ortamında bulduğu huzuru ve mutluluğu, başka bir yerde bulması mümkün değildir. Hikâyenin ben anlatıcısı geleneksel Türk aile yapısı içerisinde örnek bir karşılık olarak belirir. Zira adam, eşi ve çocuklarının köye gittiği günün gecesini arkadaşlarıyla ya da dışarılarda geçirmez. Çünkü eşiyle ve çocuklarıyla tattığı mutluluğu başka bir yerde arama ihtiyacı hissetmez. Evine gelir. Evine gelir gelmez de eşine ve çocuklarına ait eşyaları görünce onlara olan sevgisini daha iyi anlar. Bu anlamda evlilik kurumu hem sosyal, hem psikolojik, hem de ekonomik açıdan eşler ve çocuklar için bir teminattır. Onlardan ayrı geçirdiği tek bir gece bile adamı duygusal yalnızlığa itmeye yeter de artar. *"Bunun önüne geçecek tek şey, aile bağları ve aile içi iletişimdir"* (Tarhan, 2013: 16). Çünkü evli bir insanın hayatı daha düzenli ve rahattır. Ben anlatıcının, *"İnsan böyle hislerle mevcudiyetini anlıyor"* ifadesi, onun eşiyle uyum ve bağlılık içinde bir birliktelik sürdürdüğünü ve bunu çocuklarıyla pekiştirdiğinin bir

göstergesidir. Bu açıdan ben anlatıcının eşi ve çocuklarından ayrı geçirdiği bir gece bile onu son derece etkiler.

A.Nadir'in *"Hande"* isimli hikâyesinde evlilik kurumuyla beraber iyi bir aile olmanın ve bu iyi ailenin yetiştirdiği bireylerin topluma olumlu yansımalarının önemine değinilmiştir. Hikâyenin ben anlatıcısı, on beş senedir tanıyıp görüştüğü bir dostunun yazlık evine davet edilir. Ben anlatıcının dostu olan adam gayrimüslimdir, ancak onu pek çok kişiden daha çok sever ve üstün tutar. Bunun en önemli sebebi adamın pek çok yönden örnek bir insan olması ve ailesini de bu şekilde bir arada tutmasıdır. Adamın bir oğlu ve iki kızı vardır. Oldukça zengin olmalarına rağmen çocukların şımarık yetiştirilmesine müsaade etmemiş ve onların eğitimlerine, terbiyelerine son derece imtina ederek örnek birer insan olarak toplum içindeki yerini almasını sağlamıştır. Üstelik aile bunu gerçekleştirirken kız çocuklarını kimliksizleştirmemiş ve onları arka planda bırakmamıştır.

> *"En-güzîn ahbabımdan bir zât vardır ki (...) ahlâk-ı faziletine, mezâyâ-yı vicdaniye ashabından bulunduğum için her görüştükçe ellerini öperim. Müşârün-ileyh kaffe-yi secâyâ-yı ber-güzîdesine ilâveten bir haslete daha mâliktir. Evlâdını nümûne-i imtisâl olacak surette terbiye etmiştir. Cenâb-ı Hakkın kendisine ihsân eylediği iki kız ile bir erkek çocuğun senelerine göre müktesebât-ı ilmiyyeleri sahîhan şâyân-ı hayret olduktan başka meziyyât-ı ahlâkıyyeleri de tasavvurun fevkindedir. (...) Pederleri kendilerini iyi düşünmeye alıştırmış, nazarlarına bedâyi-i ulviyeyi, mekârim-i vicdâniyeyi arz edegelmiştir. İyiliği çok görürler, iyi anlarlar. Fenalığı kat kat perdeler altında hayal meyâl hiss ederler. Görmek arzusunda bulunmazlar."* (Maârif, nr. 7, s. 218)

Aile, evlilik ve kan bağıyla temellendirilmiş, kadın, erkek ve çocuklar arasındaki ilişkilerin ortaya çıkardığı toplum içindeki en küçük birimdir ve bu birimde herkes üstüne düşen rolü en iyi biçimde oynamalıdır. Aile, kişinin hayatında önemli bir yer tutan bakım, sevgi, duygusal ve psikolojik gelişim, eğitim, sağlıklı gelişimini devam ettirme gibi en temel ihtiyaçların karşılandığı ilk yerdir. Bir toplumda medeniyetten ve ilerlemeden bahsedilecekse bunun temeli aile ortamında atılır. Ben anlatıcının eski dostu olan adamın aile bireyleri arasındaki ilişkilerde her bir birey kendine güvenen,

kendine ve etrafındaki diğer bireylere sevgi ve saygı duyan, kimlik kazanmış, kişilik gelişimini, sosyal becerilerini geliştirmiş kişiler olarak hikâyedeki yerini alır. Çocukların düzenli bir eğitime tabii tutulmalarında ve örnek bir birey olarak yetiştirilmelerinde aile üyelerinin özellikle de anne ve babanın sorumluluğu büyüktür. Ben anlatıcının dostu olan adam, davranışları ile çocuklarına çok şey kazandırır. Ailenin toplumun kurallarını temsil etmesi gereğinden hareketle çocuklarının hal ve tavırlarını kurallara göre düzenlemeleri gerektiği şeklinde onları yetiştirir. Çocuklarının eğitimi, terbiyesi ve yetiştirilmesinde birinci derecede rol üstlenir. Böylece tüm aile birlik, dirlik ve verimlilik içinde yaşar.

Mehmed Celâl'in *"Mutrib"* hikâyesinin başkişisi hikâyenin isminden de anlaşılacağı üzere keman, tambur gibi çeşitli çalgılar çalan aynı zamanda sesi de oldukça güzel olan ellili yaşlarda bir adamdır. Bir ziyafet gecesinde kendisini dinlemeye gelen yirmili yaşlarda genç bir kızın kendisini devamlı surette izlediğini fark eder. Genç kız, mutribe âşık olur ve aracılar vasıtasıyla onunla evlenmek istediğini söyler. Mutrib de bu genç kızın güzelliğinden oldukça etkilenir, ancak böyle bir evliliğin aradaki yaş farkı sebebiyle doğru olmayacağını ve yürümeyeceğini düşünür.

> *"Bu iyi olmaz. Ben hayatta böyle tenâkuzları hiç sevmem. Her şeyde küfv aramak lâzım olduğu gibi sen meselesinde de küfv aramak lâzımdır. Bu hâlde elli senelik bir ömrü yirmi senelik bir hayata karıştırmak müthiş olur."* (Maârif, nr. 137, s. 84)

Bir süre sonra kalbine söz geçiremeyen mutrib, doğru olmadığını bildiği halde genç kızla evlenir. Ama bu evlilik yalnızca bir sene sürer. Bir evliliğin sağlıklı bir biçimde yürümesi eşler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Evlilikteki temel gaye, sevgi dolu ve sağlıklı bir ilişkinin ortaya çıkmasıdır. Ancak aradaki yaş farkının çok olması mutribin evliliğinin sürekliliğini baltalar. Aslında adam en başından itibaren böyle bir evliliğin hata olacağının farkındadır. Çünkü elli yaşında bir adamın yirmili yaşlarda genç bir kızın beklentilerine cevap vermesi mantıklı değildir. Zira bu iki insanın aradaki yaş farkının çok olması nedeniyle yetiştirilme tarzları ve buna bağlı olarak hayat görüşleri oldukça farklı olacaktır. Ancak tüm bunları bilmesine rağmen mutrib, gönlüne söz geçiremez. *"O büyüleyici duyguların etkisiyle eşler arasındaki sevgi, uyum sanki ömürlerinin sonuna kadar sürecekmiş gibidir"* (Göknar, 2016: 84). Aradaki büyük yaş farkının ortaya çıkaracağı anlaşmazlıklar ve görüş ayrılıkları görmezden gelinir. Ancak aradan geçen bir senede genç kadın için, mutribin çalgı çalmasının ya da sesinin

güzelliğinin bir cazibesi kalmaz. Günlük hayat kendisini gösterince, problemler ve çatışmalar da gün yüzüne çıkar. Genç kadın çatışmadan kaçınmak için gerçek duygularını bastırmaya çalışır, çünkü bu evlilik için özellikle o, çok ısrarcı olmuştur. Ama mutrib, onun kendisine karşı duyduğu heyecanı ve duygu bağlantısını kaybettiğinin bilincindedir. Böyle şevksiz ve mutsuz bir hayat sürmemek adına kadını boşar.

Mehmed Celâl'in *"Aşk-ı Masûmâne"* isimli hikâyesinde Masûm, yakın arkadaşı olan İrfan'ın kız kardeşi Cemile'ye karşı derin hisler besler ve bu hisleri karşılıksız değildir. Cemile de Masûm'u sever. Bu masum sevda, Cemile'nin gururunu incitecek, kalbini yaralayacak hiçbir şeye imkân vermez. Masûm, Cemile'ye yazdığı mektuplarda bile namuslu bir ailenin saadet dolu geleceğini teşkil etmeye aday bir genç kızı aldatacak, onu sefalet girdabına atacak, bir kısım gençler tarafından icat olunmuş kelimeler, yalanlar ihtiva etmez. Kıza yazdığı tüm mektuplar saf duygularla başlar ve yine saf duygularla biter. Cemile'nin hislerine dair hiçbir şey yazmaz. Mektuplarda yalnızca delikanlıyı bu hayatta mutlu edecek tatlı bir sevdadan bahsedilir. Bu sevdanın kederlerinden, ıstıraplarından şikâyet eder. Bir gün iki âşık korular içinde karşı karşıya gelirler. Masûm, Cemile'nin ellerini tutmak için teşebbüste bulunur. O zaman genç kız Masûm'a *"Siz beni böyle mi seversiniz?"* diye sorar. Masûm, mutluluğunun felâkete sürüklenebileceğini düşünerek yaptığından pişman olur. Bir başka gece de evlerine misafirliğe gelip gece onlarda kalan Cemile'nin odasına gizlice girer. Uzun bir süre kızı uyurken seyreder. Kız gözlerini açıp karşısında Masûm'u görünce yine *"Siz beni böyle mi seversiniz?"* diye sorar. Masûm hemen odadan çıkar. Yaptığı şeyden çok utanır, ağlaya ağlaya karyolasına uzanır ve sevdiği kızın masumiyetine hakaret ettiğini düşünür. Tüm cesaretini toplayarak yakın arkadaşı İrfan'a kız kardeşi Cemile ile evlenmek istediğini söyler. İki âşık evlenir. Hikâyenin sonunda Cemile, kocası Masûm'a gençlik heveslerinin gelip geçici, gerçek ve kalıcı olanın masum aşk olduğunu ve bu masumiyetin korunarak evlilikte mutluluğun yakalanabileceğini ifade eder.

> *"Nasıl? Şimdi daha iyi olmadı mı? Hevesât-ı nefsâniyemiz aşk-ı masûmânemize galebe etmiş olaydı, belki mesûd olamazdık! Artık ikimiz de bahtiyârız. Değil mi?"* (Aşk-ı Masûmâne, 1900, s. 16)

Evlilik, yaşayan bir süreçtir. Bir aşkın doğması, büyümesi, sağlıklı olabilmesi ve bunun evliliğe gitmesi kişilerin ona verdiği değere ve gösterdikleri gayrete bağlıdır.

Aşk, insanın her daim yaşayamayacağı, kolay bulamayacağı bir duygu olup, bunu büyüsünü bozmadan sonsuz bir sevgiye dönüştürmek ya da ölüme terk etmek, birbirini seven iki kişinin elindedir. Bazı insanlar evlenirler ve aşklarını süreklilik taşıyan bir sevgiye dönüştürebilirler; bazıları da bilinçsizce hatalar yapar ve aşklarının tükenmesine, evlilik kurumunun zedelenmesine neden olurlar. Masûm ve Cemile aşklarını yaşarken toplumun kendilerine çizdiği sınırlara azami derecede dikkat ederler. Masûm, Cemile'ye yazdığı mektuplarda süslü püslü kelimeler kullanmaktan imtina eder, sadece kendi duyduğu hislerden bahseder. Her ne kadar elini tutmaya çalışsa ve o uyurken odasına girip onu izlese de kızın gururunu rencide edecek hiçbir davranışa teşebbüs etmeyerek olumlu bir görüntü çizer. Zaten, İslami normların şekillendirdiği geleneksel Türk aile hayatında evlilik öncesi görüşme konusunda dikkat edilmesi gereken önemli nokta, "*bu görme ve görüşmenin, tarafları rencide etmeyecek tarzda olması"* (Yaman, 2013: 35) olup, Masûm da gerekli hassasiyete sahiptir. Cemile de aynı şekilde heveslere kapılıp aşklarını tüketecek her davranıştan hem kendini hem Masûm'u korur. İstese Masûm'un elini tutmasına, kendisini öpmesine izin verebilir, ancak o, aşklarının masumiyetine gölge düşürmeden bir evlilik gerçekleştirmeyi ve tüm bunları evlendikten sonra yaşamayı arzu eder. Yaşadıkları aşkı hızlı ve günübirlik bir ilişkiye dönüştürme niyetinde değildir. Zira böyle bir durumda aşkları çok çabuk tükenecek, evliliklerinden zevk almamaya başlayacak ve ilişkilerinde güven sarsıcı, üzücü sonuçlar ortaya çıkacaktır.

M. Nigâr ve F. Mürüvvet'in beraber yazdığı *"Nevbahâr Yahûd Saâdet-i Aile"* hikâyesinde Nevbahâr ve teyzezâdesi Alaaddin küçük yaşlarından itibaren birarada büyür ve her ikisi de aileleri tarafından iyi bir eğitime tabii tutulur. Yaşları ilerleyince Alaaddin, eğitim hayatına devam etmesi için gece mektebine gönderilir. Nevbahâr da evlerine gelen muallimlerle derslerine devam eder. Bir süre sonra aralarında duygusal açıdan bir etkileşim olan Nevbahâr ve Alaaddin bu durumu kendilerine dahi itiraf edemez. Aradan birkaç sene geçer. Alaaddin okulunu bitirir, kalemde memur olarak çalışmaya başlar. Her ikisi de evlenir, yuva kurar ve çocuk sahibi olur. Bir gün gezinti yapmak için aileleriyle birlikte Çamlıca'ya giden Nevbahâr ve Alaaddin, uzun bir aradan sonra yeniden karşılaşırlar. Ancak artık her şey değişmiştir. Bir zamanlar gönüllerinde yeşeren aşkı bir kenara bırakan Nevbahâr ve Alaaddin, başkalarıyla evli, çocuk sahibi birer anne ve babadır.

> *"(...) Bir akşam gezinti yapmak için Küçük Çamlıca'nın rûhfezâ yolunda bahtiyâr refîk ve refîka ailelerinin goncası demek olan sevgili yavruları beraberlerinde olduğu halde güneşin hâl-i gurubunda deniz üzerinde vücuda getirmiş olduğu levha-i şâirâneyi temâşa ediyorlar ve yavrularının küçük bir nevâzişini gördüklerinde kendilerini müstagrak-i saâdet addediyorlardı. Çünkü artık saâdet-i ebediyeye nâil olmuşlar idi."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.94, s.3)

Birkaç sene öncesine kadar birbirlerine gizli bir aşk ile sevdalı olan Nevbahâr ve Alaaddin, hayatlarına bambaşka yönler vermiş ve başka insanlarla evlenmişlerdir. Kurdukları yuvalarında çocuk sahibi de olan bu iki insan mutlu bir aile hayatına sahip olmuşlardır. Evlenmek ve ebeveyn olmak bir insanın hayatındaki en önemli merhalelerden birisidir. Evlilikle birlikte karı koca olan bireyler, dünyaya gelen çocuklarıyla *"anne baba olma rolünü de hayatlarına eklerler"* (Canel, 2012: 123). Geçmiş hayatlarındaki hatıraları bir yana bırakan Nevbahâr ve Alaaddin, anne-baba olmayı öğrenmiş ve bu rollerini benimserken diğer yandan eşlerine karşı olan sorumluluklarının da bilincindedirler. Evlenmek ve çocuk sahibi olmak hem kişisel hem de evli birer insan olarak onların karakterlerine yansır ve onları geliştirir.

Ara Nesil döneminde evlilik temasının ele alındığı hikâyelerde olumsuz yönde eleştirilen ve işlenen durumlardan birisi de karı ve koca olacak, bir ömür boyu aynı evi ve hayatı paylaşacak olan kişilerin birbirini hiç tanımadan ailelerinin isteği, hatta bazen onların zorlaması ile evlilik yapmalarıdır. Bunun yanında ailelerin çocuğun iyiliğine olacağı kanaatiyle kimseyle evlenmesine müsaade etmemesi gibi durumlar da söz konusudur. Türk toplumu için özellikle o dönemde geçerliliğini koruyan görücü usulü evlilik, yer yer tenkit edilir. Bu konudaki tenkidin gayrımüslim halk için de geçerli olduğu görülür.

Abdullah Zühdü'nün *"Zevk-i Hakîki"* hikâyesinde kocası Aziz ile görücü usülü evlilik yapan genç kadın, zaman içerisinde ailesinin kendisi için uygun gördüğü adamın psikolojik olarak kendisini tatmin edemediğini canı acıyarak hisseder. Hayat arkadaşı olarak kendisine seçilen adamı sever, sayar; fakat kocası doğası gereği zevk ve eğlenceye düşkün, kalender bir insandır. Evlendikten kısa bir süre sonra eski alışkanlıklarına geri döner. Akşamları birahaneye uğrar, Beyoğlu'na geçer, bitmek tükenmek bilmeyen dostlarının ziyafetlerinde bulunur, tiyatroya gider, gece yarıları

araba ile gelir, bazen de eve hiç uğramayarak geceyi başka yerlerde geçirir. Kadın azıcık sitem edecek olsa adam hiddetlenir. Tüm bunlar yaşanırken kadın, hamile olduğunu fark eder. Bir yandan mutluluktan havalara uçan kadın bir yandan da derin düşünceler içerisindedir. Zihninden her şeyi defedecek kadar bahtiyar olması gerekirken o, bunu yaşamayamaz. Kadının bu halinin sebebi, kocasının çocuk sahibi olmayı kesin bir dille reddetmesinden ileri gelir. Hamile olduğunu kocasına söyleyemeyen kadın, yaşadıklarının kocasını tanımadan gerçekleştirmek durumunda kaldığı evlilikten kaynaklandığını düşünür.

> *"Kapının arkasından "İster misin kızım" diye vukû bulan suale kemâl-i hicâb ile, titreyerek, ezilerek, büzülerek "Evet" cevabını verdiği gün neler düşünmüş, onun için kalbinde ne tatlı, ne mesûdâne emeller peydâ olmuştu. (...) Ah zevci onların bildiği gibi değilmiş. Zeki imiş, malûmâtlı imiş, akıllı imiş, yakışıklı imiş fakat... Fakat... Biraz havaî meşreb, biraz zevk-perest imiş, biraz kaydsız bir adam imiş! Üç sıfat ki zevcini seven bir kadını son derece bedbaht etmek kâfidir! İşte şu taze hanım, zevcinin bu halleri için en mesûd bir dakikasında âh etmeye, içini çekmeye mecbur olmuştur."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.63)

Geleneksel Türk aile yapısı içerisinde erkek egemen kültürün etkisinde kadın, edilgen bir konum sergiler. Son derece güzel olan ve zengin bir ailenin çocuğu olan kadın, evlilik hayatına adım atmadan önce *"kozmosun derinliğinde uyuyan"* (Özcan, 2006: 32) bir genç kızdır. Ancak evlenme çağı gelip görücüler kapısına gelmeye başlayınca, eş seçiminin aile büyüklerinin inisiyatifinde olduğunu görür. Evleneceği kişiyi seçme hakkı tanınmamış ve evliliğini katı kurallara bağlı olarak gerçekleştirir. Hayatını birleştireceği erkek belirlenirken bireysel tercih hakkı verilmez ve ailesinin kendisi için uygun gördüğü kişiyle evlenir. Kadının evlendiği adamdan beklentileri ailesinin kendisine onu tavsiye ederken söylediği zeki, malumatlı, akıllı, olgun, yakışıklı gibi özelliklerden farklıdır. O, vefalı, kıymet bilen, kendisini kalpten seven birini ister. Ancak kocası beklentilerini karşılamamakla birlikte, hayallerini de yarım bırakır. Kocası Aziz, havai ve lakaydâne tavırları ile ev içindeki sorumlulukların ve hakların paylaşılması konusunda karısıyla çatışma içine girer. Adamın tek gayesi gezmek tozmak, eğlenip, hayatını istediği şekilde yaşamaktır. Hayatını istediği gibi yaşama hususunda çocuk sahibi olmanın kendisine engel olacağı fikrindedir. Bu yüzden kadının

mutluluğu sağlanamamış, hamile olduğunu, bir evlatları olacağını kocası Aziz'e söyleyememiştir. Adamın karısına ters gelen ve uymayan davranışları güçlü bir aile yapısı oluşturma aşamasında olumsuz bir nitelik sergilemekle birlikte, görücü usülü evliliğin kadının hayatını kaosa sürüklemesini de dramatik bir şekilde ortaya koyar.

Ahmed Râsim'in *"Endişe-i Hayat"* hikâyesinde, geleneksel evliliğin tenkidi, daha farklı bir bakış açısıyla ele alınır. Hikâyenin kahramanlarından olan Hasene, on iki yıllık evlidir. Ancak bu on iki yılın son dokuz yılını kocası olmadan geçirmiştir. Çünkü kocası işlemiş olduğu bir cinayetten ötürü hapishanededir. Kadının genç bir adamla uzun bir süredir ilişkisi vardır. Kocasına ihanet etmenin pişmanlığı her gün katlanarak büyüse de, yine de delikanlıdan ayrılmaz. Delikanlı da Hasene'nin peşini bırakmaz. Üstelik delikanlı da bir başka kadınla evlidir, ama Hasene'den vazgeçmez. Bunun en önemli nedeni, Hasene'nin geleneksel kadın çizgisinden farklı olan hal ve tavırlarıdır. Delikanlı, Hasene'nin insanın gönlünü çalan mizacına vurulmuştur. Ailesinin zoruyla görücü usulü evlilik yapmak durumunda kalan delikanlıya karısının yüzündeki masumiyet cazip gelmez. İçki içse suratını asan, bir ah çekse endişelenen, bir damla gözyaşı dökse kederlenen kadının gösterdiği tepkilerden hoşlanmaz. Ona bu gibi davranışlar yapmacık gelir. Delikanlı, bu fikir ve düşünceleriyle geleneksel olan anlayışa adeta başkaldırır.

> *"(...) Sizi görmeden altı ay evvel teehhül etmiş güzel bir karıya sâhib olmuş idim. Lakin sizin etvâr-ı dilşikârâneniz onda yok idi. Yüzündeki safvet beni memnun etmiyordu. Ben her muamelesiyle bana bir zevk-i diğer verecek yâr-i cân arıyordum. Bir rakı içişimden müteessir, bir âh edişimden endîşnâk, bir damla gözyaşımdan mahzun olacak kadından hazz etmedim. Bana bu etvâr, bu evzâ' sahte göründü."* (Endişe-i Hayât, 1891: 36)

Geleneksel toplum yapısı içerisinde gerçekleşen evliliklerde bireyin kiminle evleneceği hususunda net kurallar olmamakla beraber, genellikle dar bir çevre içinde evlenme tercih edilir. Özellikle aile büyükleri tarafından uygun görülen kişi ile evlenme son derece revaçtadır. Hikâyenin kaleme alındığı sene dikkate alındığında toplumda iletişim ve etkileşimin artmaya başladığı, değişim ve dönüşümün hız kazandığı, pek çok alanda gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimi olduğunu görmek mümkündür. Bu durum, sosyal hayatı ve insan ilişkilerini de etkiler. Evlilik kurumu da bu etkilenmeden payına düşeni yaşar. Bir erkek için evleneceği ideal kadın, eşine karşı güleryüzlü,

hoşgörülü ve uysal olmalıdır. Kocasının acı ve kederi karısının da acısı ve kederi; kocasının mutluluğu ve huzuru, kadının da mutluluğu ve huzuru olmalıdır. Ancak hikâyedeki delikanlı, karısının bu gibi hal ve tavırlarından hoşlanmaz. O, geleneksel toplumdaki gelenek, görenek, örf ve âdetlerden husule gelen evliliğe de, onun biçimlendirdiği kadına da karşı çıkar. Geleneksel bakış açısıyla evliliğin dayatıldığı, kuralların buna göre biçimlendiği, kadın ya da erkeğin evleneceği kişiyi tercih etmesinde edilgen bir konuma sokulduğu evlilik, kendi benliğini bulmaya çalışan bireylerin içinden çıkamadığı bir labirenttir. Bu kıstırılmışlık, ahlaksızlık olduğunu bile bile delikanlıyı evli bir kadın olan Hasene'ye iter. Onu çok seven, ne derse desin ne yaparsa yapsın ondan vazgeçmeyen, evine yuvasına bağlı karısının ölümüne dahi sebep olan delikanlının bu tavrını *"bir yok sayma, karşı çıkma, yaşamın anlamının anlamsızlığının"* (Aktulum, 2008: 3) bir yansıması olarak görmek mümkündür.

Mehmed Celâl'in *"Bir Vâlidenin Şefkati"* isimli hikâyede on yedi yaşında olan Mediha yemeden içmeden kesilir ve günden güne solar. Ailesi kızlarının neden bu hale geldiğini anlayamaz. Kızın dadısı bir gün dayanamaz ve onu bu kadar üzen, yıpratan şeyin sebebini sorar. Kız, dadısına her şeyi anlatmaya karar verir. Mediha'ya o güne kadar yirmiden fazla görücü gelmiştir. Ancak ailesi kızı kimseye vermeye yanaşmamış ve evlendirmemiştir. Bunu yaparken de kıza sorma ihtiyacı bile duymamışlardır. Yaklaşık bir sene evvel misafirliğe gittikleri bir evin komşusu olan bir beye gezdikleri korulukta denk geldiklerini, o beyin kendisine mektup yazıp aşkını ilân ettiğini, daha sonra beyin annesinin kendisini istemek üzere geldiğini ama annesinin yine vermediğini dadısına hatırlatır. Kız, gönlünü o beye kaptırmıştır. Bey de kıza sevdalıdır. Mediha'yı bu kadar üzen şey, ailesinin o beyle evlenmesine müsaade etmemesi ve ona kavuşamamasıdır. Dadısı, kızın annesine kızın durumunu anlatır. Ancak kadın, Mediha'yı o gence vermemekle çok isabetli bir karar verdiklerine emindir. Hatta Mediha'yı ona vereceğine ayağına taş bağlayıp denize atmanın daha iyi olacağını söyler. Sevgi, aşk gibi duyguların boş ve gereksiz hevesler olduğunu düşünür. Annesi ve dadısı arasındaki bu konuşmaları merdiven başında dinleyen Mediha, ailesinin rızasıyla evleneceğine ve sevdiğine kavuşacağına dair tüm umutlarını yitirir ve evlerinin penceresinden kendini atar. Hikâyenin sonunda araya giren yazar, anne ve babalara evlatlarını istedikleri kişiye vermemenin acı sonuçlar doğurabileceği konusunda uyarıda bulunur.

> *"Fark ediyor musunuz, ey şefkatli vâlideler, anlıyor musunuz ey müdekkik pederler? Bu kumral saçlı Mediha'yı bir validenin şefkati öldürdü."* (Malûmât, nr. 188, s. 1364)

Ele alınan dönem içerisinde Türk kadını pasif bir konumda olmakla beraber, kadına karşı benimsenen katı tutum onu peçe altında ve kafes ardında bırakmıştır. Kadının toplumsal hayattaki yeri oldukça sınırlıdır. Tüm bunların yansıması evlilik olayında da etkisini gözler önüne serer. Aile, kız çocuğuna gelen görücüler içerisinden tahkikat yaptırarak kendilerine en uygun olan kişiyi damat olarak seçer. Bu konuda kızlarından fikir alan aileler olduğu gibi, ona hiç danışmayan aileler de mevcuttur. Bunun yanında gelen görücülerin hepsine bir bahane bularak kızlarının mürüvvetine engel olan aileleri de görmek mümkündür. Hikâyede kendisine onlarca görücü gelmesine rağmen babasının tahkikatları, annesinin kızına layık bulmaması sonunda bir yuva kuramayan Mediha, gelen görücülerden birinin oğlu olan Râmiz'e sevdalanır. Bu sevgisi karşılıksız da değildir. Ancak annesi, delikanlıyı kızı için yine münasip bulmaz. Ama bu defa durum faklıdır. Ortada karşılıklı bir aşk söz konusudur ve bir genç kızın sevdiği delikanlıyla evlenip yuva kurması en tabii hakkıdır. Dadısı kızın sevdiğini söyleyip ikna etmeye çalışsa da annesi ikna olmaz. Ailesini çiğneyip sevdiğiyle kaçmaya gönlü razı olmayan Mediha, toplumun kendisine koyduğu kuralların kuşatıcılığından kaçmanın yolunu ölümde bulur. Bu açıdan bakıldığında genç kız, *"gerçek aşkı olan sevgilisiyle evlenmede başarılı olamayıp trajik sonuna mahkûm olmuş"* (Çetin, 2016: 66) ve geleneksel toplum anlayışının dayattığı ve ebeveynlerin zihnini kuşatan evlilik anlayışına yenilir. Diğer taraftan ölümüyle geleneksel evliliğe, sevdiğine kavuşmasına engel olan düzene başkaldırır, karşı çıkar.

Mehmed Celâl'in *"Çeşmkebûd"* hikâyesinde Ali Rıza Bey ve Necibe Hanım oğulları Remzi'ye görücü usulüyle Nevber isimli bir kızı beğenirler. Ali Rıza Bey ve Necibe Hanım'ın oğullarına bu kızı almak istemelerindeki en büyük etken onun zengin bir aileye mensup olmasıdır. Ancak bu kız, pederinin serveti içerisinde son derece şımarık bir şekilde yetiştirilmiş olup hiçbir şeyi beğenmeyen, ukala ve kendini bilmez biridir. Remzi, Nevber'in bu gibi ahlaksız tavırları karşısında kısa süre içerisinde bu evliliğin bir felaketten başka bir şey olmadığını anlar.

> *"Görenek bu! Mutantan bir konağın, zemîni Gördes halısıyla döşenmiş, perdeleri atlastan terekküb etmiş, müzeyyen, duvarları Japon keselerinden mülevven, nîm-i muzlim bir oda*

> *içinde, beyaz eldivenini ellerine, küçük terliklerini ayaklarına, libâs-ı sefîdini biraz kısa boyuna yakıştıran, "görücü"ye çıkan Nevber'in söz söylemeyen, masumiyetin bir perisi gibi sâkit, hazîn, dilber duran Nevber'in şımarıklığını, hoppalığını, müstâid istihzâ olduğunu, bütün bunlardan ibâret kalan ahlâksızlığını kim bilsin? O, görücüye çıkan bir kız değil midir, ki bir hayâl gibi gelir, bir hayâl gibi uçar! Sonra? Sonra bu hayâlin terbiyesinde ne kadar nakîse bulurlar: Arsız, şımarık, mağrur… Göz âhû… Kaş kemân… Ağız hokka… Ya kalb? Ya hiss? Ya terbiye? Orası neme lâzım?"* (Sabah, nr. 3299, s. 3)

Eş bulma ve evliliğe karar verme süreci kadın ve erkeğin oldukça zorlandıkları aşamalardan birisidir. Bu süreç özellikle Osmanlı toplumundaki erkek ailelerinin oğullarına kız bulmak için görücüye çıkan kızlar arasından bir tercih yapmak durumunda olmasıyla iyice karmaşık bir hal alır. Zira farklı ailelerde yetişmiş, farklı özelliklerdeki bir kadın ve bir erkeğin bir araya gelmesi, aralarında bir uyumun yakalanması kolay bir durum değildir. Özellikle birbirini hiç görüp tanımadan kendilerini evlilik gibi ciddi bir kurumun içinde bulan kişiler bazen eşlerinin kendilerine uymayan hal ve tavırlarıyla karşılaşınca büyük bir hayal kırıklığına uğrarlar. Birbirlerini hiç tanımadan bir araya gelen iki kişinin birbirini kabul etmesi ve yeni bir düzene alışabilmesi birbirlerine uymamaları halinde tam bir ıstıraba dönüşür. Hikâyedeki Remzi, anne ve babasının kendisine uygun bulduğu ve hiç tanımadan evlendiği Nevber'in kendisine hitap etmeyen söz ve davranışlarıyla yeni hayatına kırgın bir şekilde başlar ve adeta hayata küser. Anne ve babası tarafından eş seçme hakkı elinden alınan Remzi, her şeye rağmen onları kırmayarak istediklerini yapar, ancak bu evlilik ona saadet getirmez ve gönlünde Nevber'e karşı olumsuz duygular açığa çıkar. Çünkü karı koca kafa dengi değildir. Hâlbuki *"evlenecek olan çiflerin kafa dengi olması evliliğin sağlığı açısından"* (Demir, 2013: 1063) hayati önem teşkil etmekle birlikte, hem erkeğin hem kadının mutlu olmasını sağlayan önemli faktörlerden birisidir. Ancak Remzi, ailesinin verdiği karar sonucu kendisini mutsuz bir evliliğin ortasında bulur. Karısı Nevber'i hiç tanımadan yaptığı bu evlilik onun hayatını karartır ve ona mutsuzluktan başka bir şey getirmez. Karısı onun mizacına, karakter yapısına göre biri değildir. Maddi imkânlar ve fiziksel güzellik için uygun görülüp yaptırılan, karakter özelliklerinin yok sayıldığı bu evliliğin sağlıklı bir şekilde yürümesi imkânsızdır.

Benzer bir durumun yaşandığı hikâyelerden birisi de P. Fahriye'nin *"Mağdure"* isimli hikâyesi olup, kişiler gayrımüslim halka mensuptur. Hikâyede Paris'te bir Pazar günü Bolonya Ormanı'nda yürüyüşe çıkmış olan iki genç kız karşımıza çıkar. Mari ve Nina ismindeki kızlar kol kola bir şekilde sohbet ederek yürümektedir. Nina, Mari'ye babasının kendisi için uygun bir damat adayı bulduğunu ve az sonra yanlarına getireceğini söyler. Mari, arkadaşı Nina'nın evlenip yuva kuracağı haberini duyunca çok sevinir. Ancak gerçek onun sandığı gibi değildir. Çünkü Mari, kendisi için münasip görülen şarap tâciri ile evlenmek istememektedir. Onun kalbi Mari'nin ağabeyi Rene için atmaktadır. Üstelik bu aşk, karşılıksız da değildir. Rene de Nina'yı sevmektedir. Ağabeyi ve Nina arasındaki aşkı öğrenen Mari, buna çok memnun olur; fakat az önce duyduklarını düşününce hayal kırıklığı yaşar. Ne yapacağını ne söyleyeceğini bilemeyen Mari, Nina'ya bu sevgiden babasının haberi olup olmadığını sorar. Nina, bütün cesaretini söyleyerek babasına Rene'yi sevdiğini ve başka bir adamla evlenmesinin mümkün olmadığını hatta babasına yalvardığını; ancak babasının söylediklerine kulak asmadığını söyler. Çünkü Nina'nın babasının kızı için uygun bulduğu damat adayı varlıklı bir genç olup adama çeyiz parası olarak yüz bin frank vereceğini, hali hazırda birikmiş olan elli bin liralık çeyiz parasını kızın babasına bırakacağını ve adamı kendi işine ortak edeceğini vaat eder. Adam için kızının evliliği, onun geleceğinin teminatıdır. Kızının sevdiği adamla değil, zengin bir adamla evlenirse mutlu olacağına inanır. Ne söylerse söylesin babasını ikna edemeyen Nina, babasının isteğine boyun eğer ve şarap tâciri Jul Bramon ile evlenir. Ancak evliliklerinden çok kısa bir süre sonra Nina veremden ölür. Onun başka bir adamla evlendirilmesinin acısının ardından bir de ölüm haberiyle büyük sarsıntı geçiren Rene derbedere döner ve çıkan bir yangında yanarak can verir. Para ve menfaat uğruna kızını zorla sevmediği bir adamla evlendiren adam, hem kızının hem de onu seven bir delikanlının ölmesine neden olur. Hikâyenin sonunda yazar araya girerek okuyucuya bir babanın para uğruna kızını zorla evlendirmesinin ne gibi olaylara neden olduğunu bir kez daha hatırlatır ve çocuklarını istemedikleri biriyle evlendiren ebeveynlerin bu tutumunun yanlış olduğunun altını çizer.

> *"Ey kârilerim siz buna ne dersiniz? Evlâdının telefine uğraşan bir peder tasavvur eder misiniz? İki aile yüz bin franka kurban gitti."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.78, s.8)

Hikâyede geleneksel evlilik anlayışına olan eleştiri, daha hikâyenin giriş kısmında, Nina'nın mutsuzluğu ile hissettirilmektedir. O, babası tarafından şarap tâciri Jul ile evlendirilmek istenir. Ancak genç kız, sevmediği bu adamla evlenmek istemez ve babasına Rene'yi sevdiğini söyler. Ama babasının para ve iş ortaklığı gibi kendisi için son derece cazip olan teklifleri elden kaçırmak istememesi, geleneksel evlilik anlayışına olan tenkidin nedenlerini ortaya koyar. Nina'nın görüş ve önerisi olmadan, tamamen babasının menfaatleri doğrultusunda alınan bu evlilik kararı, problemin kilit noktasıdır. Nitekim Nina, Rene'yi sevmesine ve onunla evlenmek istemesine karşın, babası onun bu konudaki hakkını adeta gasp eder. Babasını ikna edemeyen genç kız için Jul ile evlenmek yerine getirilmesi icap eden bir vazife halini alır. Sevmediği bir adamla aynı eve girmek zorunda kalan Nina için bu evlilik, *"psikolojik sorunları tetiklediği gibi yaşam içindeki mutsuzlukla da bedene gösterge olarak yansır"* (Kanter, 2015: 257) ve önceleri sararma ve halsizlik ile başlayan emareler daha sonra vücuduna verem olarak sirayet eder. Veremden yataklara düşen ve kısa süre içinde de ölen Nina çektiği ıstırabı bu şekilde yansıtır. Onun ölüm haberiyle yıkılan Rene de bedenini yakarak mutsuzluğunu sergiler. Yazar, hikâyenin sonunda araya girip konuya okuyucuyu da dâhil ederek insanların bu şekilde zorla evlendirilmesine karşı çıkar.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde sıkça ele alınan evlilik teması olumlu ve olumsuz yönleriyle yer alır. Evlilikte geleneksel olanın korunması gerektiğinin vurgulandığı hikâyelerde mutlu ve sağlam bir evlilik kurumunun inşa edilebilmesi adına hem kadına hem erkeğe görevler düştüğü; sorumluluklarının bilincinde hareket eden ebeveynlerin sağlıklı ve bilinçli çocuklar yetiştireceği hikâye kahramanları aracılığıyla vurgulanır. Geleneksel değerler çerçevesinde evlenen ve mutluluğu yuvasında bulan kişilerin gözleri dışarda olmaz, saadetin kendi hanesinde olduğunun bilincindedir. Bunun yanında evlenmeden fiziki münasebette bulunmanın, çiftler arasında fazla yaş farkının olması da yazarlar tarafından olumsuz yönde eleştirilen durumlardır. Evlilik temasının olumsuz yönde işlendiği hikâyelerde ise tam tersine geleneksel evliliğin eleştirisi yapılır. Anne ve babaların çocuklarına danışmadan onları hiç tanımadığı ve sevmediği insanlarla evlendirmeleri mutsuz evliliklere yol açar, hatta çocuklarının ölümüne bile neden olduklarını görmek mümkündür. Aynı zamanda çocuğunu hiç kimseye layık görmeyen ve onun evliliğine engel olan ebeveynler de hikâye içinde yerlerini almışlardır. Yazarlar tüm bunları hem Müslüman Türk halkından hem de gayrımüslim insanlardan örneklerle hikâyeye yansıtır.

2.4.2. Kadının Konumu

İnsanoğlu birbirinden farklı farklıdır. Kadınlar ve erkekler arasında da hem fiziksel hem de psikolojik açıdan temel farklar bulunur. Fiziksel özelliklerin farklılığı daha ziyade göze çarpsa da, psikolojik açıdan da kadınlar ve erkekler birbirinden farklı özellikler taşır. Mehmed Celâl'in *"Çiçekler İçinde"* isimli hikâyesinde, sahilde gezen küçük bir kızın hal ve tavırları, yaptıkları yazarın gözünden yansıtılmakla beraber, gelecek zamanlarda olması gereken konumu da yazarın bakış açısıyla hikâyedeki yerini alır.

> *"Ne saâdet! Bir gün sahâif-i muhabbetteki izdivaç meselesi hal olunacak; ona bir zevç, cenâh-ı himâyetini açacak, sonra birkaç mahsul-i muhabbet yetişecek; onların bakışlarında, gülüşlerinde bir vâlide, saâdet-i aileyi okuyacak."* (Hazine-i Fünûn, nr. 31, s. 346)

Yazar, bu küçük kızın gelecekte büyüyüp evleneceğini, kocasının himayesi altına gireceğini, bu evlilikten çocukları olacağını ve huzur dolu bir yuva kuracağını tasavvur eder. Evlenme ve aile birliğinin teşekkül etmesi tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumu için de her daim en önemli sosyal olaylardan biri olarak görülmüş ve benimsenmiştir. Genç bir bayanın evlenmesi, mutluluğa giden yolun en önemli adımı olarak addedilmiş ve muradına ermek olarak kabul edilmiştir. Bu tasavvur, evliliğin Türk toplumunda ne kadar önemli olduğunu ve kadının bu sosyal olay içerisindeki yerini yansıtır. Bu küçük kız büyüyecek, evlilik çağına gelecek, evlenecek ve aileyi oluşturan en önemli unsur olacaktır. Daha sonra çocukları dünyaya gelecek ve *"ailede anne olarak yeri her zaman ön planda ve tartışılmaz mevkide"* (Gündüz, 2012: 142) olacaktır. Kadın ve erkek birbirinden farklı cinsiyetlerden meydana gelen insanlar olmakla beraber, birbirini tamamlayan iki yarıdır. Türk kültüründe kadın, erkeğin tamamlayıcısı rolündedir. Kadın erkeğin eşi, çocuklarının annesi ve evinin saadet güneşidir.

Abdullah Zühdü'nün *"Taş"* isimli hikâyesinde genç bir delikanlı olan ben anlatıcının evlerinin yanında bulunan boş eve, yeni gelen bir aile taşınır. İki aile arasındaki samimiyet, kısa süre içerisinde ilerler. Komşu ailenin Dilara isminde bir kızı vardır. Ben anlatıcının annesi, bu kızın hem fiziksel hem ruh güzelliğini anlata anlata bitiremez. Ben anlatıcı, annesi bu kızı anlattığı zamanlarda aldırış etmez. Bir sabah ailece oturuyorlarken yavaşça odanın kapısı açılır. Odanın içine Dilara girer. Delikanlı,

birkaç günden beri annesinin övdüğü kızın bu kız olduğunu anlar. Kız, odada yabancı bir erkekle karşı karşıya geldiği için çok utanır. Delikanlı bu kadar masum, terbiyeli ve sıcakkanlı bir kızı tanıdığı için çok mutlu olur.

> *"(...) Müdekkikâne bir nazarla yüzüne baktım. Odada ansızın bir yabancıya, bir erkeğe tesâdüf eylediği için- ancak şarkın maâli-perver, hassâs masum kızlarında görülebilecek bir tavr-ı afifâne ile- utandı, kızardı, iri siyah gözlerini yere atf ederek söz söylemek husûsunda bir müddet tereddüt gösterdi. Ne ilerliyor, ne geriye dönebiliyordu. Ben de şaşırdım. Meğer vâlidem pek haklı imiş. Bu nahif, bu narîn, bu sevimli kızcağız muaccizât-ı ilâhiyeye en parlak emsâl olabilecek nevâdirden imiş."* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896, s.79)

Özellikle Şark toplumlarında cinsiyet, kişinin kaderini belirleyen en önemli faktördür. Kadınlık, kadına hayatın ona uygun gördüğü, onun ruhuna verdiği şekildir. Kadının konumu onu hayatta faklı rollere hazırlar. Türklerde de kadın, aile ve toplum içinde dilediği gibi davranmakta özgür değildir. Genel olarak kız çocukları, annelik, ev hanımlığı, namus, kader-kısmet gibi Türk aile yapısı içerisinde sıkça kullanılan kelimeler ekseninde yetiştirilmekte olup, aileler, bu kelimelerin, kız çocuklarının hayatı için son derece önemli olduğuna inanır. Kullanılan bu kelimeler, *"genç kızları yetiştirirken de birtakım söylem ve davranışlara aktarılmakta"* (Aktaş, 2012: 27) ve kadının konumu bu şekilde belirlenmektedir. Buna göre bir kadının yabancı bir erkekle bir arada olması, doğru bir davranış olarak kabul görmez. Dilara, annesinden haber getirmek üzere geldiği komşularının evinde ben anlatıcı ile karşı karşıya kalınca ne yapacağını bilemez. Onun bu mahcup ve utangaç tavırları, hem ben anlatıcı hem de ben anlatıcının annesi nezdinde itibar görür. Çünkü Dilara, ailesi tarafından Türk örf ve âdetlerine göre yetiştirilmiş, Türk toplumunda yaşayan bir bayanın konumu gereği yaşamaya, düşünmeye teşvik edilmiş bir genç kızdır. Annesinin bu kızı övmesindeki nedenin o anda farkına varan ben anlatıcı, Dilara'yı konumu gereği bilinçli hareket eden, hal ve hareketlerini buna göre düzenleyen ideal bir sevgili, eş ve anne olarak görür.

Yine Mehmed Celâl'in *"Ak Saçlar"* hikâyesinin başkişisi olan Rüsûhi, içten içe Reşide isimli bir genç kızı sever, onunla ilgili hayaller kurar. Ancak kurduğu hayallerde bile Reşide'ye zarar vermekten imtina eder. Çünkü ona göre aşk, kişiye mahsus bir

meziyettir. Ona göre sevdiği bayanı görmek için can atabilir, ancak devamlı surette takip eden, toplum içerisinde dikkat etmeden bakışlarını ona yönelten bir erkeğin bu gibi hal ve tavırları doğru değildir. Kadın ve erkek birbirini sevebilir, birbiri için gözyaşı dökebilir. Ama bu sevgi, bu gözyaşları içerisinde maddi hevesleri barındırmamalıdır ve mutlak surette meşru bir nitelik kazanmalıdır. Aksi takdirde sevilen kadına zarardan başka bir getirisi olmaz.

> *"Kadın sevilmelidir. Cenâb-ı Hakk, kadını sevilmek için halk etmiştir. Fakat meşru bir surette sevilmelidir. Kadının bize bahşettiği muhabbetin tesiriyle birçok gözyaşı dökmeliyiz. Zarar yok! Fakat bu gözyaşlarını o kadının dökeceği gözyaşlarıyla karıştırmalı. Bunların içinde menfaat-i maddiyenin münakkaş olduğu bir katre bulunmamalı. Bir âşık maşukasını görebilmek için, her zaman can atabilir. Zavallı bunda mazurdur. Bu böyle olmak lazım gelir. Fakat o maşukayı mesûd etmek için onu almakla husûle geleceğini düşünmelidir."* (Hazine-i Fünûn, nr. 26, s. 211)

Kadınlar doğası gereği sevgiye, iletişime, ilişkilere ve güzelliğe daha çok önem verir. Bir kadın için doyuma ulaşmak, ilişki kurmak ve paylaşmakla gerçekleşebilir. Duyguların şahsi ifadesi, kadınlar için birinci derecede rol oynar. Bir kadın benlik bilincine, hislerinin ve ilişkilerinin niteliğinin olumlu yönde ilerlemesiyle ulaşabilir. Kadın yaradılışından gelen özelliklerden ötürü her daim yanında onu sevecek, anlayacak ve koruyup kollayacak bir erkeğin olmasını ister. Böyle bir erkek, kadına gösterdiği sevgi ve övgüyle onun varlığını olumlandırır ve onu güzelleştirir. *"Doğasına, içsel ihtiyaçlarına göre hareket etme şansı"* (Rajneesh, 2005: 37) yakalayan kadın sevdiği erkekle birlikte mutluluğa erişebilir. Ancak bu birliktelik kadının toplum içindeki konumuna zarar vermemeli, nikâhla yasal hale getirilmeli ve toplum tarafından dini ve ahlaki olarak kabul görmelidir. Hikâyede Rüsûhi'nin Reşide'ye duyduğu hislerden yola çıkarak belirttiği görüş ve düşünceleriyle verilmek istenen mesaj, bu konudaki en büyük görevin erkeğe düştüğü yönündedir. Ona göre bir erkeğin aşk konusunda ilk görevi bir kadını sevmek, ikinci görevi o kadını mesut etmektir. Bu görev, bir kadını günlerce takip ederek, bıyık burup göz süzerek yapılacak bir iş değildir. Erkek, kadının toplum içindeki konumunu düşünmek mecburiyetinde olup, bir kadına duyduğu derin hisleri, evlilik kurumu içerisinde resmileştirmeli ve birlikteliğini

bu çerçevede yaşamalıdır. Böylece toplum dejenere olmaktan kurtulur ve dünyaya gelen çocuklar da sağlıklı bireyler olarak toplumdaki yerini alır.

Yine Mehmed Celâl'in *"İşvekâr"* hikâyesinde ise gayrimüslim bir kadın olan Madam Alber üzerinden kadının konumu ele alınır. Hikâyede yakın arkadaş olan Hayri, Ali ve Cemil bir gün vapurda giderlerken oldukça güzel ve bakımlı bir kadın gözlerine çarpar. Üç arkadaş kadının güzelliğini Fransızca konuşarak birbirlerine anlatırlar. Kadın, Fransızca bildiğini ve onların konuşmalarını anladığını söyler. Kendini gençlere tanıtır. Kadın evlidir ve kocası İzmir'de doktordur. Kadın, şimdilik İstanbul'da bulunduğunu ve Beyoğlu'nda bir otelde ikâmet ettiğini anlatır. Bu üç arkadaş, kadının güzelliği karşısında mest olurlar. Gayrimüslim olması nedeniyle onun klasik bir Türk kadınından farklı olduğu düşüncesini taşırlar. Hayri, Madam Alber'le görüşmek ve samimiyetini ilerletebilmek adına onu ziyaret etmeye karar verir. Giderken kadına Chateubrillant'ın Atala isimli eserini hediye olarak vermek üzere alır. Kadın, Hayri'nin onun ziyaret etmesine şaşırır ama yine de onu samimi bir şekilde ağırlar. Bu ağırlama esnasında mesafesini koruyan kadın, gencin *"çapkınlıklarına karşı sağlam bir irade ile direnir"* (Uç, 2000: 29). Hayri'nin âşıkâne tavırlarına karşılık oldukça ciddi bir tavır takınan kadın, sınırlarını çizer ve bir daha bu şekilde davranması halinde kendisiyle görüşmeyeceğini beyan eder.

> *"Nihâyet, esnâ-yı vedâ'da Madam Alber, samîmâne elini uzatmış, Hayri bu eli alırken terbiye ile kâbil-i tevfîk olmayan bir harekette bulunmuş, sonra Madam Alber bir kraliçeye lâyık olan azametle geri geri çekilerek böyle demişti: Af edersiniz… Böyle haller devam ettikçe, sizi buraya kabul edemem, yâhûd aklınızı başınıza toplayın!"* (Malûmât, nr. 185, s. 1308)

Konumuna dair sınırların net bir şekilde çizildiği Türk toplumunda kadın, *"muhafazakâr söylemin ana hedefi"* (Uyanık, 2007: 51) olarak görülür. Gayrimüslim kadının konumu ise daha farklı olmakla beraber, Türk toplumundaki kadınların konumu kadar net çizgilerle sınırlandırılmamıştır. Gayrimüslim bir kadının konumu onu ele alan yazarın yaklaşımına göre değişebilir. Ancak yazarın hikâyesindeki gayrimüslim Madam Alber, kendisine yakınlık kurmak isteyen çapkın ve hovarda gence karşı tavrını açıkça ortaya koyar. Samimiyeti ilerletmek maksadıyla Madam Alber'i ziyarete giden Hayri'nin arzusunu denetleyemeyen ve haddini aşan bir davranışı karşısında onu uyarmaktan çekinmez. Gayrimüslim olan ve erkeğin kadını denetim altına aldığı

toplumsal bir yapıda yetişmeyen Madam Alber, her şeyden önce evlilik akdiyle kocasına bağlıdır. Bir ya da birden fazla delikanlıyla sohbet etmekte bir sakınca görmez, ancak bu sohbetler esnasında evliliğine zarar verebilecek en ufacık yanlış bir ifadeye mahal bırakmaz. Bu açıdan Madam Alber bir kadın olarak konumunu bilen ve bu bilinçle hareket eden birisi olarak karşımıza çıkar.

Mehmed Celâl'in gayrimüslim kadının konumunu ele aldığı hikâyelerden birisi de *"İmtihan"*dır. Zengin bir ailenin kızı olan Zehra'ya babası tarafından Fransız bir mürebbiye bulunur. Fransız mürebbiye örnek bir kadındır. Türkçe bilir. Toplum hayatının terbiye üstüne inşa edilmiş olduğunu daha çocuk yaşında idrâk eder. Okuduğu okulu birincilikle bitirir. Çocuklara karşı olan ilgisi azami düzeydedir. Bu örnek kadın, Zehra'yı okutmakla mükelleftir.

> *"H… Bey, küçük kızı Zehra için bir Fransız mürebbiye bulmuştu. Türkçe'yi kendi okutuyordu. Bu dilber mürebbiye cemiyet-i beşeriyenin terbiye sayesinde teşekkül ettiğini daha çocuk iken nazar-ı takdire almış olmalı ki dâhil olduğu mektebden birinci olarak çıkmıştı. Cihânın germ ü serdinden, her türlü ıztırâbât-ı kalbiyeden bî-haber olan çocuklara karşı merhameti, şefkati, dikkati vardı. İşte bu nâdire-i hüsn, Zehra'yı okutuyordu."* (Resimli Gazete, nr. 45, s. 547)

"Medeni milletlerin zihni, maarif gücüyle açılmıştır" (Öztürk, 2001: 220). Bilindiği gibi ataerkil Osmanlı toplumunda kadının sosyal açıdan güçlü bir konumu bulunmamaktadır, ancak bir milletin gelişmişlik düzeyinin artmasında kadınlarının eğitimli olmasının da payını yadsımak imkânsızdır. Özellikle Tanzimat dönemine kadar kadınlar, aile ve toplum içine yoksundur ve özgür değildir. Ara Nesil dönemi içerisinde de Türk kadını sosyal açıdan henüz emekleme dönemi yaşarken, gayrimüslim kadın, eğitim ve çalışma hayatında aktif bir rol oynar. *"Kendi mahremiyetini içre yaşayan, dinsel ve geleneksel bağların çerçevesinde yutkunarak var olan eril bir hayatta"* (Arslan, 2011: 68) kız çocuklarının eğitim alması ve mektebe gitmesi durumu birdenbire ortaya çıkmamış; kadının pek çok yönden eğitime tabi tutulması kolay gerçekleşmemiştir. Özellikle Tanzimat'tan itibaren artan yenileşme hareketleri çerçevesinde zengin ve varlıklı aileler, kız çocuklarının eğitim alması için gayrimüslim mürebbiyelerle anlaşırlar. Bu noktada mürebbiyelerin de bir kadın olarak konumları önemlidir. Zira Türk kızlarına eğitim verecek mürebbiyeler kültürlü, bilgi birikimi

yüksek olmakla beraber, bu kadınların ahlaki yönden örnek teşkil etmesi ve adab-ı muaşeret kurallarına uyması gereklidir. Yazar, Zehra'nın eğitimi ile ilgilenmek için bulunan mürebbiyenin terbiyesini, merhametini ve sevgisini ön plana çıkararak kadının konumu hakkında mesaj verir.

Fatıma Fahrü'n-nisâ'nın ismi belli olmayan hikâyesinde küçüklüklerinden beri çok iyi dost olan Şükûfe ve Fâkıhe yine bir gün sohbet ederlerken komşuları Şekûre Hanım yanlarına gelir. Kızı Mişkât'e görücü geldiğinden, delikanlı hakkında tahkikat yaptırdıklarından ve tahkikat neticesinde iyi bir aileye mensup, temiz bir genç olduğundan bahseder. Bu noktada konu evliliğe ve kadının görevlerine gelir. Şükûfe, rahmetli ninesinin kendisine nasihat ettiği sözleri aktarırken, kendi evliliğinde de bunlara dikkat ettiğini söyler. Söylenilen sözlerin doğruluğu konusunda üç kadın da hemfikirdir.

> *"Bir ninemiz vardı. Gelinlik kızlara –size yadigârım olsun beni ileride rahmet ile yâd etmeye bâis olur- diye üç nasihat verirdi. Derdi ki her hâl ve kâlinizde sıdk u istikâmetten ayrılmayın, zevcinize son derece itaât ederek o emrini harfi harfine infâz etmeye dakikası dakikasına sebât edin, zevcinizin müteallikâtına mümkün olduğu kadar ziyâde riâyet ve hürmet gösterin ve eğer böyle hareket ederseniz hüsn-i imtizâc ve muâşerete nâil olacağınıza hiç şüpheniz olmasın."* (İrtikâ, nr. 64-16, s. 64)

Evlilikte eşler arasındaki etkileşim, anlaşma ve uyum, kurdukları ailenin karakterini belirler. Eşler birbirlerini sever, benimser ve ideal bir yaklaşımda bulunurlarsa, yuvaları için gerekli şartlar da oluşmuş olur. Şükûfe'nin ninesinin nasihat ettiği sözler, "yuvayı dişi kuş yapar" atasözünü tasdik eder niteliktedir. Nine, bir kadının aile içindeki rolünü, önemini ve etkinliğini ifade ederken, onun doğruluktan ayrılmaması, kocasına itaat etmesi ve kocasının akrabalarına saygılı olması gerektiğini ve bu üç şeye özellikle dikkat edilmesi icap ettiğini belirtir. Çünkü evin yönetimi, düzeni ve ailenin mutluluğunu sağlama görevi kadına düşer. Bu nedenle kadının dürüst olması, doğru yoldan ayrılmaması, iyi bir eş olması ve saygılı olması oldukça önemlidir. Yaşlı kadın tecrübelerinden hareketle torununa ve torunu nezdinde evlenecek olan tüm genç kızlara verdiği bu nasihatlerde bir kadın olarak bilinçli olmalarını ister. Toplumsal değerleri göz ardı etmeden, bir erkeğin karısı olmak, kadının toplumdaki konumunu daha farklı bir şekilde belirler. Evli kadın yeni bir kimlik kazanır. Genç kızlık kimliği

geride kalır ve evli kadın konumuna adım atar. Onun hayatı artık kendi evindedir. Kocasıyla birlikte var olur ve onunla birlikte şekil alır.

Makbule Leman'ın *"Hüsn-i Muamele"* hikâyesinde Nezâhat, görücü usülü ile Neşâti ismindeki genç ile evlenir. Ancak evliliklerinin ilk günlerinden itibaren Neşâti gece sabahlara kadar dışarlarda gezer, içki içer ve çapkınlık yapar. Kızını kendi elleriyle evlendirdiği adamın yaptıklarının evladını içten içe yiyip bitirdiğini gören kızın annesi kızını eve götürmek ister. Bu teklifi Nezâhat kabul etmez. Yaşlı kadın, kızının hiç değilse birazcık bağırıp çağırmasını, kocasını sert bir şekilde uyarmasını ister. Hatta onunla kendisinin ya da pederinin konuşabileceğini söyler. Ama Nezâhat kocasını sever, en kalbî duygularla ona bağlıdır. Kendisine yaşattıklarına rağmen kocasının gönlünü kırmayı asla istemez. Nezâhat kocasına olan bağlılığı, hürmeti ve özverisi ile onu eve döndüreceğine inanır. Bir süre sonra karısının değerini anlayan ve yaptıklarından büyük bir utanç duyan Neşâti, karısı Nezâhat'ten af diler. Bir daha gece âlemlerine gitmez, karısının yanından ayrılmaz. Nezâhat'in bir kadın olarak güçlü duruşunu ve sabrını ön plana çıkaran hikâyede yazar araya girip okuyucu ile konuşmaya başlar. Bu konuşmalarda güzel ilişkiler kurmanın erkekten ziyade kadının görevi olduğu ve bir kadının hayatını erkeksiz sürdüremeyeceği düşüncesi vurgulanır.

> *"Hüsn-i muâşeret husûlüne sa'y ve gûşiş erkeklerden ziyâde bizim vazifemizdir. Çünkü ona bizim ihtiyâcımız daha ziyâdedir. Herhangi bir sinde, her halde bulunursa bulunsun bir kadın tasavvur edilemez ki bir erkeğin himâyesine arz-ı ihtiyâc etmeden yaşayabilsin. (...) Mutlak ya bir peder ya büyük bir kardeş yâhûd yetişmiş bir oğul, yâhûd bir zevç himâyesine arz-ı iftikâr için tabiat onu icbâr eder."* (Ma'kes-i Hayâl, 1897, s. 51-52)

Ataerkil toplum düzeninin kurallarına göre hayatını şekillendiren kadın, hayatının ilk yıllarından itibaren hal ve tavırlarını bu kurallara göre yaşar. Çünkü *"Türk kadını, toplumsal konumundan, kimin karısı ya da kızı olduğu gerçeğinden, aile yapısı ve cinsiyetinden ötürü, içinde bulunduğu toplumca biçilmiş rolleri benimsemek zorundadır"* (Eliuz, 2011: 222). Terbiyesi, eğitimi ve tavırları kendini erkeğine adamaya yönelik olan kadının genç kızlık zamanlarından itibaren hayattan beklentisi gelin olup yuva kurmaktır. Kendi hayatını da toplumdaki konumuna göre biçimlendiren Nezâhat ailesinin kendisi için uygun gördüğü Neşâti ile evlenir. Neşâti için evlilik

kurumunun ve evdeki karısının bir önemi yoktur. Ama Nezâket ataerkil yapının hâkim olduğu yapı içerisinde ahlaki güzelliği ve terbiyesi ile kocasını eve geri döndürerek bir kadın olarak kutsal olan evlilik bağını korumayı başarır.

Tanzimat Dönemi ile başlayan ve gittikçe etkisini artıran yenileşme hareketlerinin etkisini gösterdiği yerlerden birisi de kadının konumudur. Kimi zaman olumsuz yönde değişim gösteren kadınların karşısına, yazarlar hikâyelerinde Türk kültür geleneği ve İslami kurallarla yoğrulmuş, toplum içindeki hal ve tavırlarına azami derecede dikkat eden kadınları koyarlar. Benzer yapıdaki kadın örneklerinin gayrımüslim halkın içinden de olabileceğini kanıtlamak amacıyla gayrımüslim kadınlara da değinen yazarlar, kadının sorumluluklarının bilincinde olmasını tüm kadınlara mal etme niyeti güderler. Kadının hassas yapısı gereği sevgiye, saygıya, hoşgörüye muhtaç olduğunun vurgulandığı hikâyelerde kadınların da örf ve âdetlere uygun hareket etmesi gerektiğinin altı çizilir.

2.4.3. "Yanlış Kadın"ın Tenkidi

Kadınlar yapısı gereği sevgiye, ilişkilere, iletişime ve güzelliğe önem verirler. Özellikle ilişki kurmak ve paylaşmak onlar için ön plandadır. Ancak kadın, erkeğin aksine belirsiz bir varlıktır. Bundan dolayı erkeklerin ruh âleminde her şey nettir ve kesin çizgilerle birbirinden ayrılır. *"Kadınsa sonu gelmez bir alacakaranlıkta yaşar; istiyor mu istemiyor mu, yapacak mı yapmayacak mı, pişman mı değil mi bir türlü bilemez. Kadının içinde ne öğleüstü vardır ne gece yarısı; o bir alacakaranlık varlığıdır. Bu yüzden yapısı gereği sırlıdır"* (Gasset, 2007: 127). Kadının bu belirsiz ve sırlı hal ve tavırları, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde erkeği yarı yolda bırakan, onun duygularıyla oynayan, uygunsuz davranışlar sergileyen, dedikodu yapan "yanlış kadın" modeli üzerinden karşımıza çıkar.

Mehmed Celâl'in *"Muhabbetin İlk Darbesi"* hikâyesinde ismi belli olmayan genç bir kız evlerinin penceresindeki panjurun aralığından sarı saçlı, pembe dudaklı, mavi gözlü, uzun kirpikli, ince, sarı bıyıklı bir delikanlı görür. Delikanlıdan o kadar etkilenir ki, gece rüyasında onu görür. Bir sonraki görüşünde delikanlı da onu görür ve o da genç kızdan etkilenir. Bir hafta sonra birbirlerini yeniden görürler. Konuşma imkânları olmasa da birbirlerine olan bakışları aralarında başlayan aşkın itirafıdır. Bundan sonra mektuplaşmaya başlarlar. Mektuplardan sonra gizli gizli buluşmalar gerçekleştirirler. Ancak son zamanlarda kız söz verdiği buluşmalara hiç neden yokken

gelmemeye başlar. Delikanlı ona umut veren, onu kendisine âşık eden kızın kendisiyle oyun oynadığından emindir. Aşk dolu kalbinin ne maksatla kırıldığına anlam veremez.

> *"Ah hâin! Aldattı, aldattı! Zaten, bu kadınların hepsi böyle değil midir? Onlar bir baygın nazarla, bir hazîn tebessümle hayât-ı âşıkaneye lezâiz-i canândan mürekkeb bir istikbâl vaad ettikten sonra birdenbire bütün âmâl-i mesûdâneyi ezmezler mi? O tebessümlerin zehr-âlûd olmadığını bana kim temin eder? Fakat niçin? Bir kalb-i garibi ezmekte ne lezzet vardır?"* (Maârif, nr. 156, s. 235)

Genç kız, kendisini seven ve ona umut bağlayan delikanlıyla gerçekleştireceği buluşmalara hiçbir haber verme gereği duymadan gelmemeye başlar. Bu durum delikanlıya bilinçaltının derinliklerinde kendini değersiz hissettirir ve hain olarak nitelediği genç kız üzerinden tüm kadınları hain olarak görür. Kendini değersiz hisseden delikanlının kendisinden vazgeçilmesi ağrına gider, geleceğinden korkar. Çünkü terk edilmek, kalbine bir hançer gibi saplanır. Genç kızın hatalı davranışı ve delikanlının duygularıyla oynaması onun bilinçaltında sevilmeye layık olup olmadığı yönündeki soruları açığa çıkarır ve onu, her kadının hain olduğu gibi yanlış bir inanışa kaptırır. Zaten belleğinde var olan kadınların umut verip sonrasında hiç neden yokken geri çekilmesi hadisesi, delikanlının bundan sonraki hayatındaki duygu, arzu ve ihtiyaçlarını bastırmasına, yetersizlik duygusuna kapılmasına ve zihninde kadınların hain olduğu fikrinin güçlenmesine neden olur.

Mehmed Celâl'in *"Bir Pederin Sergüzeşti"* hikâyesinde de hasta yatağında son nefesini vermek üzere olan bir baba, kızına hayatta yaşadıklarının kendisine kazandırdığı tecrübelerden hareketle nasihatler verir. Adam, kızının annesiyle evlenmeden önce bir başka kadını çok sever. Kadının da onu çok sevdiğine inanır. Ancak adamın bir ay süreyle bir başka yere gitmesi lâzım gelir. Kadın, adamdan ayrılacağı için bayılır. Adam da bir ay boyunca kadını düşünür, onun özleminden deliye döner. Ancak gittiği yerden dönüp geldiği zaman kadını bir başka erkekle oldukça rahat bir şekilde otururken görür. Böyle bir durum hele ki o dönem için hiç kabul edilebilir bir davranış değildir.

> *"Ben bir ay sabr ettim, çıldırmadım! Ondan sonra bu kadını görmeye geldim, hânesinden içeri girdim. Bahçeye, her zaman altında oturduğu kameriyeye doğru gittim, bu gözlerim, bu artık*

> *nuru sönmeye başlamış olan gözlerim, bir ay evvel benim için, ölüm derecesine gelen bir kadının, bir erkek ile oturduğunu gördü!.."* (Maârif, nr. 161, s. 36)

Adam, kadını çok sever, her daim onunla ilgilenir, ona sonsuz bir güven duyar, aralarındaki aşkın çok güçlü olduğuna inanır ve bunun hep böyle süreceğini düşünür. Ancak kadın, daha ilk ayrı kalmalarında ondan uzaklaşır. Adam, kendisini bu kadar çok seven bir kadının yokluğunu fırsat bilip başka bir erkekle ortalık yerde oturup kalktığını görünce hem şaşırır hem de üzülür. Çünkü *"erkeğin her türlü fedakârlığına rağmen kadın basiretsiz ve ne istediğini bilmez şekilde davranır"* (Bulut, 2014: 317) ve ilk fırsatta başka bir erkeğin yanına koşar. Kadının kendi yokluğunda başka bir erkekle konuşmasının uygun olmadığını düşünmekle birlikte buna bir anlam da veremez. Bu durum adamın kırılmasına, düş kırıklığına uğramasına ve bundan dolayı kendini geri çekmesine neden olur. Adamın ölmeden önce kızına bunları anlatmasının altındaki neden kızına toplum içindeki yerini anlatmak ve atacağı yanlış bir adıma karşı önceden ikaz etmektir. Sevdiğini söylediği, buna inandırdığı bir erkeğin kalbini asla kırmamasını, onunla alay etmemesini ve bir kadın olarak toplum içindeki konumunu zedeleyecek yanlış hal ve tavırlardan kaçınması gerektiği konusunda uyarıda bulunur.

Mehmed Celâl'in kadınların toplumca yanlış olduğuna inanılan hal ve tavırlarını ele aldığı hikâyelerden bir diğeri de *"İsmete Taarruz"*dur. Hikâyede iki yakın arkadaş olan Besîm ve Kâmî, kadın ve erkek ilişkilerinden açılan bir sohbet esnasında erkeğin sevdiği kadına sahip çıkması gerektiğinden, onun istikbalini harap etmeye ve aldatmaya hakkı olmadığından bahsederler. Ancak kadın da toplum içindeki konumunu unutmamalı, giyimine kuşamına, oturmasına kalkmasına dikkat etmelidir. Zira biyolojik bir donanımla dünyaya gelen bir kadının nasıl olması gerektiğini yaşadığı aile çevresi ve toplumun geçmişten gelen özellikleri şekillendirir.

> *"(...) hafif, sehhâb-ı seher kadar ince bir başörtüsüyle yine o kadar hafif bir bornoz, yâhûd pelerinle, açık saçık... Ama ensedeki fiyonk ile manâ-yı hakîkiyle açık saçık niçin oraya gelirler? Gelmesinler... Bu kıyafet ile gezmek isterlerse kendi bahçelerinde gezsinler."* (İsmete Taaruz, 1900, s.10)

Kişilerin cinsiyetlerine göre nasıl tavır ve davranışlar içinde bulunmaları gerektiğine dair inançlar ve yargılar bir araya gelerek toplumsal davranışta uyulması gereken kuralları vücuda getirir. Kadınlar ve erkekler cinsiyetlerine göre bu kurallarla

belirlenen davranışları sergiler. Kişilerin bu şekilde davranmaları normal olarak görülür. Cinsiyetle ilgili olan fikir ve davranışların toplumsal hayatın devamında çok önemli işlevleri vardır, o yüzden değişmesi kolay değildir. Özellikle hikâyelerin kaleme alındığı dönem Türk toplumunda erkeklerin kadınlara olan bakışı ve bu bakışa göre şekillenmiş konumu daha geleneksel bir yapı gösterir. O dönem içerisinde yaşayan iki erkek arkadaş için bir kadının incecik bir başörtüsüyle, ince bir hırka ya da pelerinle dışarı çıkması münasip olmamakla beraber toplum içinde de hoş karşılanabilecek bir durum değildir. Eğer bir kadın bu şekilde dışarı çıkmak istiyorsa bunu sadece evinin bahçesinde dolaşarak gerçekleştirebilir, münasip olan odur. Çünkü kadın, *"bir ailenin, bir geleneğin, bir dilin içinden konuştuğu gibi, bir cinsiyetin içinden"* (Göka, 2015: 47) de konuşmak ve davranışlarını buna göre ayarlamak mecburiyetindedir.

Mehmed Celâl'in kadınları olumsuz davranışlarını ele aldığı hikâyelerinden bir diğeri de *"Fena Komşu"*dur. Hikâyede para karşılığında yalan söyleyen, iftira atan ve dedikodu yapan kadınlar tenkit edilir. Hikâyedeki genç kız Hayriye, anne ve babası vefat ettikten sonra teyzesi Şükriye'nin yanına yerleşir. Teyzesi tarafından gelenek ve göreneklere uygun bir şekilde yetiştirilen Hayriye, Râmiz isimli bir gence âşık olur. Genç de kıza âşıktır ve ona evlilik teklifinde bulunur. Gencin ailesi, Hayriye'yi ister. Söz kesilir, düğün tarihi belirlenir. Bir gün Hayriye ve teyzesi Şükriye yolda giderlerken, Şükriye, Hayriye'ye sataşan ve ona laf atan komşularının sarhoş oğlu İrfan'a şemsiyeyle vurur. Bunun intikamını almayı kafasına koyan İrfan, Hayriye'nin evlilik işini bozmak için birkaç kötü kadınla anlaşır, bunlara para verir. Bu kadınlar her yerde Hayriye hakkında iftiralar yaymaya başlar. Hayriye'nin anne ve babasının veremden öldüğünü, kızın da ağzından kan geldiğini ve komşunun oğluyla düşüp kalktığını söylerler. Söylenenlere Râmiz'in akrabalarından birisi de şahit olur. Ailesi Râmiz'e Hayriye ile evlenmelerinin münasip olmayacağını, kız hakkında söylenen şeylerin kabul edilebilir olmadığını söyler. Râsim, içi kan ağlaya ağlaya Hayriye ile evlenmekten vazgeçer. Yazar, bu yalancı, iftiracı ve dedikoducu kadınların profilini şu şekilde çizer:

> *"İrfan civâr mahallelerde öyle âdi karılar buldu ki bunlar yirmi kuruş mukâbilinde seksen iftirayı doksan yalana mezc ederek bir kızın ismetini lekedâr ederler, bir hanümânı yıkarlar, sonra herkesten masûm görünürler, herkesten kabahatsiz olurlar!*

Allahtan utanmazlar, peygamberden haya etmezler." (İrtikâ, nr. 29, s. 118)

Hikâye boyunca kadın olgusunun ele alındığını görmek mümkündür. Saf, terbiyeli ve namuslu bir kız olan Hayriye, kendisini en iyi şekilde yetiştiren teyzesi tarafından korunmak istenmiş ancak kendisinden başkasına yar olmasını kabul etmeyen ve intikam almak isteyen İrfan tarafından toplumdaki yanlış kadınlar vesilesiyle kızın hem hayırlı bir iş olan evliliği engellenir hem de namusuna laf gelir. Para için günaha girmekten çekinmeyen ve her şeyi yapan bu gibi kadınlar topluma zarar veren yalan, iftira ve dedikodunun kaynağı olup toplumun yozlaşmasına neden olurlar. Para için iffetli bir kızın namusuna dil uzatmaktan utanmayan ve onun geleceğiyle oynayan bu kadınlar adiliğin, ikiyüzlülüğün ve yalancılığın bir sembolüdür. Zira Hayriye'nin zavallılığına, ezilmişliğine ve bahtsızlığına neden olan bu kadınlardır. Yazar, "Allahtan utanmazlar, peygamberden haya etmezler" ifadesiyle toplumda yer alan bu kadınların bu gibi olumsuz hal ve tavırlarını sert bir şekilde tenkit eder. Yazarın bu hikâyeyle ortaya koymak istediği asıl şey, *"ortada belirgin bir biçimde var olan sosyal bir durum, olay ve olguyu bir kişiyi vasıta kılarak yansıtmak"*tır (Yerdemir, 2016: 81). Hayriye gibi iffetli bir genç kızın, toplum içerisinde yalan söyleyen, iftira atan, tüm bunları para karşılığı icra eden ve yanlış davranışlar sergileyen kadınlar tarafından geleceğiyle oynanır.

Kadınların dedikodu yapmasının olumsuzlandığı hikâyelerden birisi de İsmet'in *"Dedikodu"* ismini taşıyan hikâyesidir. Hikâyedeki Nâfile Hanım'ın evine bir sabah tanıdığı bir bayan arkadaşı sabah kahvesine gelir. Nâfile Hanım'ın evine gelen, ancak hikâyede ismi belli olmayan kadın, hazırlıklara başlamaları gerektiğini ve gelecek ay düğünleri olduğunu söyler. Nâfile Hanım, kimin evlendiğini sorunca kalemden tanıdıkları olan bir beyin kızının evlenecek olduğunu öğrenir. Nâfile Hanım, o cılız kızın nesini beğenip aldıklarına, böyle apar topar düğün yapmanın uygun olmadığına dair olumsuz söylemlerde bulunur. Kendisine bu konuda hak veren arkadaşı da onu sözleriyle destekler. Kadın, daha sonra evden ayrılır. Nâfile Hanım aldığı bu bilgiyi mahalledeki tüm komşu kadınlara yaymak için harekete geçer. O anda işe gitmek üzere kalkmış olan kocasının hazırlanmasına yardım etmek ya da yeni uyanmış ve ağlamakta olan evladını avutmak, onunla ilgilenmek gibi temel vazifeleri onun umrunda değildir. Gerçekleştirmek istediği tek şey, almış olduğu bu haberi mahalledeki tüm komşu kadınlara yaymaktır.

> *"Hanımın beyi kaleme gidecekmiş kimin umrunda elbisesinin yerini bilmiyor değil â! Çocuğu uyanmış, ağlıyor, kaynanasının işi ne! Avutuversin! Nâfile Hanım'ın şimdi altı aylık sermaye-i güft ü gû çıkmışken peşi bırakılır mı? Komşuların ağzında düğün lakırdısı çalkalansın da hanımın haberi olmasın buna durulur mu? Hemen yeldirmeyi sırtına, şipşipleri ayağına takunya ile o komşu senin, bu komşu benim der gider. Oralarda mübâhese hep gelini, güveyi yermekle biter."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.13, s.4)

Hikâye, yanlış bir kadın örneği olan ve dedikodu yapmaktan, insanları kötülemekten başka amacı olmayan, bundan zevk alan Nâfile Hanım'ın olumsuz eleştirisi üzerine kuruludur. Yazar, Nâfile Hanım örneğiyle toplumdaki kadınların mahalle aralarında ya da ev gezmelerinde devamlı surette dedikodu yaptıklarını dramatik bir şekilde ortaya koyar. Kocası da kalemde çalışan Nâfile Hanım, yine orada çalışan bir adamın kızının evlenecek olmasını başka bir kadın arkadaşından öğrenir. Bu durum, Nâfile için kaçırılmayacak bir dedikodu malzemesi olur. Evine sabah kahvesine gelen kadından öğrendiği bu bilgiyi hoşnutsuz bir şekilde diline dolayan Nâfile Hanım, bunu bir an önce mahalledeki diğer kadınlara söyleme ihtiyacı duyar. Nâfile için dedikodu yapmak adeta bir hastalık haline gelir. Kocasının işe gidecek olması, çocuğunun ağlaması bile onu evde tutmaya yetmez ve *"dedikodu hastalığı olanca şiddetiyle devam eder"* (Türkmenoğlu, 2014: 84). Nâfile, arkadaşından aldığı bu haberi, o evden gider gitmez mahalledeki bütün kadınlara yayar. Düğün günü geldiğinde erkenden düğün yerine koşan Nâfile, dedikodu yapmaya orada da devam ederek hem gelin hem de güvey hakkında yerici ifadeler kullanır.

H. Behice'nin *"Pakize"*si genel olarak yanlış kadının tenkidi üzerine konumlanmış bir hikâyedir. Pakize isimli genç kız henüz dört yaşındayken öksüz kalmış, babası Neyyir Bey, Pakize için hem peder hem valide olmayı ve evlerine ikinci bir zevce getirmemeye karar verir. Ancak Pakize sekiz dokuz yaşlarına gelince, adam bu karardan vazgeçmeye mecbur kalır. Kendisi memuriyet mahaline gittiği zaman kızının hizmetçilerinin arasında kalıp münasebetsiz şeyler öğrenebileceğinden endişe duyar. Önceleri evine bir Frenk kadın alarak kızını eğitimi konusunda ona teslim etmeyi düşünür. Ancak yakın arkadaşlarından pek çoğunun kızının yalnız Frenkçe terbiye görmesinden dolayı sonunda ne derece bedbaht olduklarını, bir Türk kızının her şeyden

evvel kendi terbiye ve lisanını öğrenmesi gerektiği düşüncesinden hareketle bundan da vazgeçer. Pakize için pederiyle görüştüğü, terbiyesinden ve eğitiminden emin olduğu bir hanım ile evlenir. Neyyir Bey'in evlendiği hanım, Pakize'nin eğitimi ile bizzat ilgilenir. Aradan seneler geçer, Pakize on yedi yaşına gelir. Türk örf ve âdetlerine göre yetiştirilen, oldukça iyi bir eğitime tabii tutulan Pakize, bir gün evlerine gelen amcasının kızı İffet ile gazetede okudukları bir makale üzerine sohbet etmeye başlar. Konu, medeniyet adı altında milli değerlerden uzaklaşıp Batı'nın âdetlerini benimseyen kadınlara gelir. Bu kadınlar, *"batılılaşmayı sadece dış görünüşle sınırlı zanneden köksüz ve dejenere tiplerdir."* (Çelik, 2013: 32) Sahte bir ağırbaşlılık taşıyan kadınların halleri gülünç olmakla birlikte son derece yanlıştır.

> *"(...) şimdiki genç hanımlarımız medeniyet deyu âdât-ı efrenciyyenin iyisini bırakıp fenâsını aldıkları için eski terbiye-i milliyemizde gâib olarak bütün bütün gülünç bir hâle giriyorlar. Mesela Türkçe söz arasında Fransızca kelimeler istimâl ederek güya alafranga! oluyorlar. Ale'l-husûs şu "şık", "âlâmud" kelimeler adeta sinirlerimi oynatır. "Mersi"yi de unutmayalım! Aman şimdi bunlara bir de "koket" munzamm oldu. Bir cümle Fransızca söylemeyi bilmeyenlerin ağzından bu sözleri işittiğim anda vâhü'l-azîm hiddetimden ağlamak istiyorum."* (Maarif, nr. 200, s. 417)

Tanzimat döneminde hız kazanmaya başlayan batılılaşma olgusu, Ara Nesil döneminde de son sürat devam eder, *"doğu-batı değerleri veya alafranga-alaturka kavramları arasındaki çekişme ve çatışma"* (Alver, 2012: 30) ele alınır. Bu noktada yanlış batılılaşmanın Türk kadını üzerindeki olumsuz etkileri de hikâyenin konusu içine girer. Pakize, genç Türk hanımlarının ideal örnek olarak gördüğü sözde batılılaşmayı benimseyen kadınların aslında Türk kadını için yanlış örnek olduğu konusunda fikirlerini beyan eder. Bu eleştirilerin hedefi, Türk toplumundaki kadınlar üzerinden toplumun tamamınadır. Batılılaşmayı ve medeni bir bayan olmayı doğru bir şekilde benimsemeyen genç Türk hanımları, Batı'nın gelişmiş yönlerini almak yerine onun yersiz, geri kalmış, yozlaşmış ve ahlak yönünden zayıf yönlerini taklit ederek yanlış davranışlar içerisine girer. Modernleşmeyi ve terakkiyi kendi öz değerlerinden uzaklaşmak olarak algılayan Türk kadınları, hal, tavır ve konuşmalarıyla kendilerini gülünç duruma düşürürler.

İsmet'in *"Nâfile Hanım"* hikâyesindeki yanlış kadın tipi olan Nâfile ise hikâyede cahilliği ve bu cehaletten ileri gelen yanlış düşünceleri ile ön plana çıkarılır. Bir akşam komşusu Kâile Hanım ile sohbet ederken konu yeni doğum yapmış olan Sâkine Hanım'a gelir. Nâfile, onun kendini beğenmiş tavırlarından hoşlanmadığını dile getirmekle birlikte o kadar yükseklerden uçmasına karşın bebeğinin yatağındaki yorganın güzel olmadığını söyler. Sohbet ilerledikçe Sâkine Hanım'ın kocası ve Nâfile Hanım'ın kocası arasında bir karşılaştırma başlar. Sâkine'nin kocası genellikle evde oturan, kitap okuyan ve çalgı çalmayı seven bir adamdır. Nâfile'nin kocası ise kahveye gider, tavla atar, domino oynar, birahanede oturur ve evde çok vakit geçirmez. Kâile Hanım, bu durumun herkesin tabiatının farklı olmasından ileri geldiğini ve Nâfile'nin kocasının oyuna meraklı; Sâkine'nin kocasının ise kitaba düşkün olduğunu söyler. İki komşu arasında cereyân eden diyalogda, Nâfile Hanım'ın kadının ve erkeğin konumları, eğitim gibi konulardaki yanlış fikirlerini göstermesi açısından önemlidir.

> *"-Dişi ehline kitap ne! Kadın kadınlığını, erkek erkekliğini bilmeli; onun bunun uydurmasını derlemişler, toplamışlar, kitap yapmışlar, artık onu da ne yapayım!*
> *-Kızım, onların içinde hisse kapacak, ibret alacak şeyler vardır.*
> *-Hisse ise, şimdiye kadar kaptığım yeter; ibretse artık benim kendim ibret!"* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.33, s.4)

Sağlıksız aile yapısını geleneksel olarak addeden ve bu ortamda çocuklarını yetiştiren Nâfile, öğrenip bildiği bu kalıbı sürdürme eğilimi içindedir. Onun için görüp benimsediği hayat tarzı bir model teşkil eder; kocası kahvehanelerden, birahanelerden çıkmaz, o ise çocuklarını da alarak sabah akşam fark etmeksizin komşu gezmelerine gider. Kocasıyla olan ilişkisinin kendisinde yarattığı özgüven eksikliği, onun başka aileleri de gereksiz bir şekilde eleştirmesine neden olur. Evinde oturan, ailesiyle vakit geçiren, kitap okuyan, müzik âleti çalmayı bilen bir erkek, Nâfile'nin gözünde olması gereken bir erkek tipi değildir. O, karı, koca ve çocukların devamlı aynı çatı altında olmasını kabul etmez. Bu durum onun *"aile üyelerinin rollerinin belirsiz olduğu, iletişim ve sorun çözme becerilerinin gelişmediği"* (Velidedeoğlu Kavuncu, 2011: 6) bir aile yapısı içinde yer almasından ve bunu cahilce savunmasından kaynaklanır. Hikâyenin sonunda yazar araya girerek Nâfile'nin bu sözlerini *"fikr-i vâhiy"* yani boş, anlamsız düşünceler ile söylediğini dile getirmekle beraber Nâfile gibi toplumdaki pek

çok kadının zihninin bu gibi yanlış fikirlerle dolu olduğunu ve bunu değiştirmek adına hiçbir eylemde bulunmadıklarının eleştirisini yapar.

Ara Nesil Dönemi'ndeki hikâyelerde, erkeği sevdiğine inandırıp ona umut veren, ancak daha sonra kendini geri çeken hatta başka bir erkekle görüşmeye başlayan; dedikodu yapmayı hayatının merkezine koyan, bunun yüzünden ailesini bile gözü görmeyen ve insanların geleceğiyle oynayan; kadın ve erkeğin konumuna dair yanlış düşünceler benimseyen ve onu doğru kabul eden kadınlar, yazarlar tarafından olumsuz örnekler olarak sunulmaktadır.

2.4.4. Kutsal Bağlılık: Anne Sevgisi

Hayattaki en önemli varlık olarak kabul edilen anne, çocuğunu karnında büyütür. Çocuk ilk kez onun karnında hareket eder. Anne aylarca karnında taşıdığı evladıyla yatıp kalkar. Dünyaya getirdiği yavrusunu daha ilk andan itibaren etkisi altına alıp, onu besler ve büyütür. Çocuğunu tüm sevgisi ve şefkatiyle kucaklar. Bu yüzden bir çocuğun annesi ile olan ilişkisi tüm hayatını etkileyen belirleyici bir rol oynar. Annenin varlığı çocuk için umudun, güvenin ve iyiliğe inancın temelidir. Ancak özellikle küçük yaşta annesiz kalan çocuklar hayata bu temelleri sağlam bir şekilde atamadan başlarlar ve hayata karşı savrulurlar. Böyle bir çocuğu ele alan, yazarı belli olmayan *"Bir Masumun Vefâtı Yahud Sergüzeştimden Bir Parça"* isimli hikâyenin ben anlatıcısı olan adam evli ve iki erkek çocuk babasıdır. Karısı ikinci çocukları olan Muzaffer'i dünyaya getirdikten birkaç sene sonra hastalanır ve vefat eder. Kadının ölümü herkesten ziyade küçük yaşında öksüz kalan Muzaffer'e tesir eder. Çocuğun temkinli, vakur ve cesur hallerinden eser kalmaz ve adeta aptalsı bir hal alır. Babası evladının bu durumuna çok üzülür, büyük oğluyla onu bu durumdan çekip alabilmek için uğraş verir, ancak çabaları hiçbir sonuç vermez. Çocuk, doyamadığı annesinin sevgisini her yerde arar, anne özlemi yüreğinde bir kor gibi yanar.

> *"(...) Ailecek oturup istikbâlden bahs ettiğimizde o, Cenâb-ı Haktan validesine kavuşturmasını diler idi. Küçük yaşında böyle düşüncelerle zihninin darmadağın ve kendisinin pejmürde olduğunu gördükçe her ne kadar ben ve büyük biraderi o sahifenin kapanılması için tedbir ve kendini taltif edersek de gül örülmüş ocaklar hararetiyle aralıkta aheng dumanları göğe çıktığını görür idim. On iki yaşına girmiş olduğu halde sıbyân*

> *mektebinden şehâdetnâme alamadığına kendisi de acınmaktan hâli olamaz. Ancak vâlide hasretini bir türlü unutamaz idi."* (Nilüfer, nr. 52, s. 640)

Kadın-erkek arasındaki sevgi, kardeş sevgisi gibi denk olan kişiler arasında vuku bulan sevginin aksine anne ve çocuk arasındaki sevgi, denk olmayan iki kişinin yaşadığı bir sevgidir. *"Bu iki kişiden birinin yardıma gereksinmesi vardır, öbürü bu gereksinmeyi karşılar"* (Fromm, 1995: 53). İşte bu özverili ve fedakâr özelliğinden dolayı anne sevgisi, en yüce sevgi olarak tanımlanır. Çünkü anne ve çocuk arasında kutsal bir bağ vardır. Annesinin varlığına ve sevgisine muhtaç olduğu bir dönemde onu kaybeden Muzaffer'in hayat karşısındaki direnci kırılır. Babası ve ağabeyi hayatta olmasına ve onu el üstünde tutmasına rağmen, o her daim annesini arar, ona kavuşmak için Allah'a dua eder. Onun hastalanıp ölmesi ile sonuçlanan kaderinin merkezinde anne sevgisinden yoksun kalma sorunu vardır. Bu noktada annenin varlığının ve sevgisinin bir çocuğun geleceğini şekillendirme hususunda babadan daha ön planda olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Mehmed Celâl'in *"Mezar-ı Mâder"* isimli hikâyesinde üç ay önce vefat eden karısının mezarını ziyaret etmek için kabristana gelen adam beraberinde küçük oğlunu da yanında getirir. Üç aydır annesinin evde olmadığını bilen, ancak ona ne olduğu konusunda tam bir fikir yürütemeyen küçük çocuk, mezar taşında yazan ve güçlükle okuduğu "Şefika" ismini okuyunca annesinin o mezarda olduğunu idrâk eder. Alnı buruşur, kaşları çocuksu bir gazapla çatılır, pembe dudakları solar ve annesinin mezarına sarılarak ağlamaya başlar. Babası bir süre onun bu haline ses çıkarmaz, ama oğlunun bu haline de gönlü razı gelmez ve artık gitmeleri gerektiğini söyleyerek, onu bu atmosferden çıkarmak ister. Ancak çocuk, annesinin mezarı başından ayrılmayı kabul etmez. Adam ne yapsa fayda etmez. Vapur, kanarya, çalgı, kuzu gibi onun gönlünü cezbedecek şeyleri almaya söz verse de küçük çocuk kabul etmez. Onun istediği tek şey annesidir.

> *"-Ben o vapuru, o kanaryaları, o kafesi, o çalgıyı, o kuzuyu istemem.*
>
> *-Yavrum! Ya neyi istersin?*
>
> *Çocuk yaşlı gözlerini indirdi, söyleyeceğini unutmuş gibi bir saniye kadar düşündü, kirpiklerinden süzülen yaşları sile sile dedi ki:*

-Ben mi? Anacığımı yalnız anacığımı isterim!" (Resimli Gazete, nr. 22, s. 272)

Babasıyla beraber kabristana gidip annesinin mezarına giden, mezar taşında yazan ismin annesinin ismi olduğunu görünce annesinin neden üç aydır evde olmadığının farkına varan küçük çocuk, gerçeğin ağırlığı altında ezilir ve annesinin mezarına sarılarak gözyaşı dökmeye başlar. O yaşta bir çocuğun en büyük isteği, olduğu gibi sevilmektir. Bunu kendisine sağlayan tek kişi annedir. Anne kucağı sıcaktır ve çocuğa doygunluk, güven ortamını veren kişidir. Çocuğun hem bedenen hem ruhen annenin koşulsuz ilgi ve sevgisine ihtiyacı vardır. Annesinin ölümünden sonra babasıyla bir başına kalan çocuk, babasının sevgisiyle, onun üstünlüğünü ve liderliğine duyduğu gereksinimi dindirir. Ancak annenin güven ve sevgi dolu kucağından mahrum kalır. Annesinin öldüğünü anlayan ve sonsuza kadar ondan mahrum kaldığının bilincine varan çocuğun ağlamasına bir süre ses çıkarmayan babası, daha sonra onun bu halinden endişe duymaya başlar. Annesinin ölümünün farkına varan çocuğunun *"hayata küsmesini istemediği için kendi ruhunun karanlık ve güçsüz taraflarını kapatarak, oğluna ruhunun aydınlık ve ümitvar taraflarını gösterme eğilimi içine girer"* (Kanter, 2008: 39). Çocuğu içine düştüğü ruhsal bunalımdan kurtarabilmek adına gözyaşlarına engel olur, gülümser, çocuğa hoşuna gidebilecek şeyleri gidip almalarını teklif eder. Ancak çocuk bunların hiçbirini istemez. Onun tek isteği annesinin yanında olmasıdır. Anne sevgisini yoğun bir şekilde hissetmeye ihtiyacı olduğu bir dönemde annesiz kalan çocuğun, annesizlik ruhunda derin izler bırakır.

Ahmed Râsim'in *"O Çehre"* hikâyesinde anne sevgisi teması, anneliğin dokuz ay karnında taşımaktan ibaret olmadığı, çocuğa bakan, büyüten, ona sevgisini veren, onu yetiştiren kişinin gerçek anne olduğunu ele alması bakımında dikkat çekicidir. Hikâyedeki kadın hamiledir, ancak kocasını değil bir başka adamı sevmektedir. Evladını dünyaya getirdikten sonra yaşadığı hayat onun için iyice çekilmez bir hal alır. Çocuğu daha üç aylıkken sevdiği adam için evi terk eder. Küçük kızı kayınvalidesi sahiplenir. Aradan on beş sene geçer. Aşkının peşinden giden, zevk ve eğlence âlemlerinde ömrünü geçiren kadının hem ruhu hem de bedeni seneler içerisinde darmadağın olur. Kızını ve kocasını terk edip seçtiği bu hayat onu mutlu etmemiş bilakis perişan bir hale gelmiştir. Bir gün dayanamayıp on beş sene evvel terk ettiği evin kapısının önüne gelir ve bütün cesaretini toplayarak kapıyı çalar. Kapıyı sarışın, uzun boylu, parlak alınlı, beyaz yüzlü bir kız açar. Onun seneler evvel terk edip gittiği kızı olduğunu anlar. İçeriden

kayınvalidesi kapıyı çalanın kim olduğunu merak ederek gelir. İhtiyar kadın, gelinini karşısında görünce hiddetlenir. Genç kız neler olup bittiğine bir anlam veremez. İhtiyar kadın, genç kıza bu kadının kendisini seneler evvel bırakıp giden annesi olduğunu söyler. Ancak genç kız bunu kabul etmez, çünkü ona bakan, onu büyüten, kahrını çekip bugünlere getiren kadın büyükannesidir.

> *"Lakin o perverde-i ismet bu hitâbdan yüzü gül gibi kesilerek büyük anasının kucağına atıldı ve bir sadâ-yı hazîn ile: "Ben nankör olamam. O doğurmuş. Pişman olmuş. Sen beni âgûş-i şefkatinde büyüttün. O batın bilmediği bir kanuna tab'an besledi. Bu âgûş beni nevâzişlerle uyuttu." Zemininde hissiyât ve nefret ve istikrâhını anlatırcasına göründü. Söylemek istedi. Muvaffak olamadı. Fakat birden bire: "İstemem, istemem" diye odadan çıktı."* (O Çehre, 1894: 26)

Bir kadının anne olabilmesinin temel niteliği doğurmak değil, verici olmaktır. Bir annenin esas vazifeleri korumak, kollamak, kol kanat germek, sorumluluk almak ve çocuğunu büyütmektir. Bir kadının bunları gerçekleştirmek için illa ki hamile kalmasına ve bir çocuk doğurmasına gerek yoktur. Çünkü anne olmak sadece bir çocuk dünyaya getirmek değil, onu sevmek, büyütmek, ona emek vermektir. Hikâyede öz annesi tarafından daha üç aylıkken terk edilen genç kız, büyükannesini öz annesi olarak kabul eder. Onu ortada bırakmayan, sahiplenen büyükannesinin kendisi için yaptığı fedakârlıkların bilincindedir. Zira *"anne karnındaki çocuğun ihtiyacı ile anne kucağındaki çocuğun ihtiyacı arasındaki farkı anlamak"* (Çamlıca, 2012: 73) mecburtiyetinde olan öz annesi bunu anlamamış ve onu terketmiştir. O zaman başka bir adama âşık olup gençlik hevesiyle kocasını ve daha yeni doğurduğu evladını terk eden, sefâhât âlemlerinde senelerini heba eden kadın, gerçeklerin farkına vardığında, telafi edilmesi imkânsız gerçeklerle yüzleşmiş olur ve yaptıklarından dolayı son derece pişman olur. Her şeye rağmen içinde sönmeyen annelik duyguları onu seneler evvel terk ettiği evinin önüne getirir. Ancak öz kızı, sevginin karşılığının emek olduğunu, anne olarak tanıyıp bildiği büyükannesinin emeğinin, öz annesinin emeğinden daha üstün ve yüce olduğunu, söylem ve tavırlarıyla ortaya koyar.

2.4.5. Evlat Sevgisi

İki karşı cinsin birbirini benimsediği ve birlikte yaşadığı, düzenli bir bağlılık olan evliliğin temelini oluşturan kadın-erkek beraberliği insan türünün üremesi için devam etmesi gereken zorunlu bir olgudur. Kadın ve erkeğin beraberliğinden çocuklar dünyaya gelecek ve insan türü yaşayacaktır. Dünyaya gelen çocuğa karşı anne ve babanın yüreğinde ellerinde olmadan büyüyen, karşılıksız, masum, derin, insana kendi benliğini unutturan, hayattaki tüm öncelikleri geride bıraktıran bir sevgi yeşerir. Bu sevginin adı evlat sevgisidir. Bu sevgi hiçbir koşula bağlı olmayıp, anne ve baba, çocuğunu *"bazı özel koşulları yerine getirdiği için ya da özel bir isteğini doyurduğu için değil"* (Fromm, 1995: 45) kendi öz çocuğu olduğu için sever. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde özellikle evlat sevgisinin vurgulandığı hikâyelerle karşılaşmak mümkündür. Ahmed Râsim'in *"Ak Saç"* isimli hikâyesinde ayağını kırıp yatağa düşen küçük bir erkek çocuğunun babası, evladının bu hali karşısında tarifi olmayan acılara sürüklenir. Evladına sonsuz bir sevgiyle bağlı olan babanın içinde bulunduğu çaresizlik hali acısını katmerleştirir. Bütün gece oğlunun başında bekler.

> *"Ben bütün gece onun çehre-i asferine bakarak uyudum uyandım. Bütün gece onun feryâd-ı enini ile en tâkat-güdâz kederler içinde vücudumu yıprattım. Bu keder, bu nümâyiş-i hazin, bu tecelli-yi meşum, bu hiss-i nedâmet, hayatıma târî olan o za'f-i meçhul, gözlerimi yakan o sirişk-i ıztırâb, beynimi pür-şûriş eden o hâtırât-ı elem, dudaklarımı yakan ah-ı derûn bana mazideki neşelerimin cümlesini ayrı ayrı yâd ettirerek âşiyânede iki muztarib-i hakikinin vücudunu, iki hastanın esir-i mihnet olduğunu, iki derdnâkın intikâl-i âlâm ile muazzeb kaldığını anlatıyordu. Benim de bacağımda bir ağrı, bir kırık var gibi sızlıyor. Onun pây-i zaîfine dokunup kıran taş, benim ta kalbimin üzerine fırlayıp ezmiş, beni rencide-i hâtır, şikeste-dil etmiş idi."* (Hazine-i Fünûn, nr. 47-48, s. 471)

Evladın, özellikle de erkek çocuğun Türk aile yapısı içerisindeki önemi bilinen bir gerçek olup, her şeyden önde gelir. Zira erkek çocuk, baba için neslinin devamını sağlayacak olan kişidir. Oğlunun ayağında açılan yara ve ayağının kırılması sonucu yatağa düşen çocuğun çektiği acılar, ettiği feryatlar, inlemeler babasını derinden yaralar. Gözünden sakınıp binbir çileyle büyüttüğü oğlunun bu hali babanın içini titretir,

yüreğini yakar. Çocuğun o halini gördükçe *"temsil ettiği erk gücünü"* (Deveci, 2014: 194) muhafaza edemediğini düşünen adam, vicdan azabından kıvranır. Yaşadığı derin acının etkisiyle birlikte oğlunun bedeninde hissettiği acıları kendi bedeninde hissetmeye başlar. Bu hissediş o kadar derin bir biçimde gönlüne ve bedenine işler ki, ertesi sabah kalktığında saçının beyazlamış olduğunu, oğlundan biraz büyük olan kızı fark eder. Çocuğunun acı çekmesi karşısında kendi acısını fark eden baba, kaybetme korkusu yaşadığı ve özdeşleştiği evladına duyduğu sevgisini de yansıtmış olur.

Ahmed Râsim'in *"Mini Mini Yaramaz"* isimli hikâyesi de bütünüyle bir annenin çocuğuna duyduğu sevginin ifadesidir. Hikâyede küçük çocuğun *"bahçedeki kuyuya düştüğünü sanan bir annenin yaşadığı ıstırabı gerilimi yavaş yavaş yükselterek"* (Yeşilyurt, 2017: 25) verilir. Bu annenin üç çocuğu vardır. Her bir evladını ayrı ayrı sever ve düşünür. Evin en küçüğü Nâhid'dir. Henüz daha tam olarak konuşamayan bu sevimli çocuk ufak ağızlı, kıvırcık lapiska saçlı, gözleri parlak, bakışları canlı ve insanı neşeye davet eden, kendini sevdiren küçük Nâhid, evin gözbebeğidir. Annesi bir gün büyük çocukları, onları derslerini düşünmeye dalar. Bir süre sonra Nâhid'in ortalıkta olmadığını fark eder. Her yeri arar, ancak küçük çocuğu bulamaz. İlk başlarda sakinliğini muhafaza etmeye çalışsa da gittikçe gücünü yitirmeye başlar. Bu esnada en büyük çocuğu olan dokuz yaşındaki kızı gelir. Nâhid'i aramaya o da katılır. Kadının aklına birdenbire bahçedeki kuyu gelir. Nâhid'in oraya düşmüş olabileceğini düşünür. Kendi ihmali yüzünden evladını kaybettiğini düşünerek kahrolur.

> *"Teessürün ne fâidesi var? Bilmeyerek döndü. Ağlayamıyor. Gözleri kurumuş nazarı sönmüş. Bir yeri göremiyor. Evet. Hala o seğirtme devam ediyor. Fakat sağ gözünde ümîdsiz bir ruh rencide bir kalb, zebun bir vücûd, mükedder bir beyin, müteessir bir vâlide. Büyük kız bunların cümlesini anladı. Bir feryâd! O sâkin duvarları çınlattı. Kardeşi kuyuya düşmüş."* (İkdâm, nr. 121, s. 4)

Her şeyin bittiğini ve yavrusunun öldüğünü düşünen kadın, son bir umut olarak kuyucu çağırmayı düşünür. Hemen eve girer, merdivenlerden çıkar, çarşafını almak için odaya girer. O anda odanın perdesinin kıpırdadığını fark eder. Perde kalkınca Nâhid'in orada saklandığını görür. Evladını karşısında sapasağlam gören kadın ona sıkıca sarılır ve az önce yaşadığı sıkıntılı anları Nâhid'in tebessümleriyle geride bırakır. Bir annenin evladına olan sevgisi hiçbir şarta bağlı olmayan bir sevgidir. Annenin istediği ve

beklediği tek şey, evladının sağlıklı olması yani var olmasıdır. Bu sevginin denetlenmesi ya da yaratılması imkânsızdır. Evladını kaybeden bir anne için hayatın anlamı kalmaz, tüm güzellikleri yok olur. Nâhid'i kaybeden ve onun kuyuya düşüp öldüğünü düşünen kadın için de durum böyledir. Perde arkasına saklanan çocuğunu bulan kadına hayat, evlat sevgisinin ne kadar yüce bir sevgi ve evladını kaybetmenin ne kadar ıstırap dolu olduğunu bu vesileyle anlatır.

Mehmed Celâl'in *"Avdet"* hikâyesinin başkişisi ismi belli olmayan bir validedir. Bu kadının dünyada oğlu Fazıl'dan başka kimsesi yoktur. Fazıl, yirmi bir yaşında bir genç olup, mekteb-i tıbbiyeden yeni mezun olur. O, artık bir yüzbaşıdır. Oğlunun eve dönmesine çok sevinen kadın, bir süre sonra oğlunun eğitim için Almanya'ya gitmek istemesiyle allak bullak olur. Oğlundan ayrı kalmak, onun hasretini çekmek kadın için bir ıstıraptır, ancak oğlunun eğitiminin aksamasına da gönlü razı gelmez. Fazıl, Almanya'ya gider. Kadın, iki sene boyunca her gün gözyaşı dökerek çaresiz ve gönlü yaralı bir şekilde oğlunun yolunu gözler. Bir gün oğlundan döneceğinin haberini veren bir telgraf alır. Dört gözle evladını bekleyen kadın, evladına kavuşur ve dünyalar onun olur. Yazar, hikâyenin sonunda araya girerek evlat sevgisinin ne kadar kuvvetli ve yüce bir sevgi olduğunu kendi ağzıyla aktarır.

> *"Nasıl? İki sene pek çabuk mu geçti dersiniz? Hayır! Mesele orada değil! Vâlide, karyolasından çıkarak masa üstündeki ilaç şişesini pencereden attı. Herhalde fena yapmadı. Zaten maksadım bir rûh-ı muztaribin bir kalb-i cerîhadârın- mâdî ilaçlara mukâbil- bir tebessüm, bir gözyaşıyla tedavi edileceğini anlatmak idi."* (Maârif, nr. 128, s. 374)

Hikâyedeki anne, oğlu Fazıl'ı babasız büyütmüş ve hayattaki tüm zorlukları evladına duyduğu derin sevgi ile aşmıştır. Fazıl da annesinden gördüğü destekle hayat dersindeki her sınavdan başarıyla çıkar. Oğlunun gözünün içine bakan kadın, onun sevgisi sayesinde dopdolu ve güzel bir hayat yaşar. Oğlunu büyütürken ve onun okulu bitirmesi için beklediği zamanlarda bir kere bile söylenmez. Oğluna karşı her zaman pozitif ve mutludur. Fazıl, eğitim için Almanya'ya gitmek istediğini ancak istemezse gitmeyeceğini söylediğinde bile annesi onun hasretinden yanacağını bildiği halde bencil davranmaz. Oğlunun eğitim hayatı her şeyden önemlidir. Bu noktada annenin koşulsuz sevgisi dramatik bir şekilde açığa çıkar ve bu durum hikâyenin sonunda yazarın kendisi

tarafından aktarılır. Evlat sevgisi, bir anne için en şifalı ilaçtır. Evladının yanında olmasıyla hastalıklardan, dertlerden, üzüntülerden en kısa sürede kurtulur.

Mehmed Celâl'in *"Karlar Altında"* hikâyesinde Hilmi isminde bir süvari, karısından oğlu Refik'in hasta olduğuna dair bir mektup alır. Oldukça endişelenen Hilmi Efendi, derhal İstanbul'a dönmeye karar verir. Ertesi sabah yanındaki diğer süvari ve aynı zamanda uşağı olan adamla beraber yola çıkar. Ancak kar yolları kapatmıştır, oldukça zor ilerlerler. Biraz daha ilerledikten sonra atının bir şeyden korktuğunu fark eder. Dikkat ettiği zaman karların altında küçük bir şey görür. Biraz daha dikkatli baktığında bu küçük şeyde bir kımıldama olduğunu hisseder. Hilmi Efendi atından iner ve karların altında küçük bir çocuk olduğunu görerek onu kurtarır. Bu küçük kızın hali yüreğine dokunur. Çünkü ona evladını hatırlatır. Çocuğu karlar altından kurtardıktan sonra civar köylerden birine gidip kalacak bir yer bulurlar. Hilmi Efendi çocuğu yatırır ve fanila ile vücudunu ovmaya başlar. Adam ilk başta çocuğun sağ kalacağına dair şüpheler taşısa da sonradan çocuğun hareket edip ağlaması ile onun kendine geldiğini görür ve bundan çok mutlu olur. Ertesi gün sabah Hilmi Efendi, küçük çocuğu da yanına alarak Edirne'ye gider. Bir sonraki gün trene binerler. Daha sonra tren yolda durur. Bu sırada bekleyenlerin arasına giren Hilmi Efendi, karlar arasında bulduğu çocuğu göstererek bir tanıyan olup olmadığını sorar. Bu soru üzerine kadınların olduğu yerden herkesin kalbine işleyen bir çığlık kopar. Bu kadın, Hilmi Efendi'nin bulduğu küçük kızın annesidir. Kadın, heyecandan bayılır. Kendine geldiği vakit evladını kaybetmiş olmanın verdiği derin ıstırap yerine ona kavuşmanın sonsuz mutluluğuna bırakır.

> *"Anası çocuğunu buldu. Kadın ayıldığı vakit, kolları arasına verilen masuma, valideler için âlem-i bâlâ-yı ser-mediyyetten inmiş olan bir nazarla baktı. Sonra bu nazar-ı mâderâneye bir hiss-i mahbûbâne ilâve ederek, etrafında bulunanlardan istifsâr-ı mütâlaa ediyor gibi, o aralık gül rengine tahavvül eden dudaklarından bu kelimeler döküldü: "Bu Fahriye değil mi? Rûyâ görmüyorum ya?" Vâlide temin edildi. Fahriye'nin melekleri bile handân eden tebessümü her ıztırâbı unutturdu."*
> (Mehmed Celâl, 2014: 123)

Karlı yolda ilerlerken küçük kızı Fahriye'yi düşüren anne, onu bulamaz ve onun öldüğünü düşünerek kahrolur. Anne ve baba için evladının ölümü altından kalkılması

güç bir travmadır. Özellikle anne için bu zor durumu kavramak ve kabullenmek çok daha zor bir süreçtir. Zira evlat sevgisi bir anne için her şeyden üstün olmakla beraber anne ve çocuk ilişkisinde çocuk yardıma gereksinim duyan taraftır, anne ise bu gereksinimi karşılayan kişidir. Bundan ötürü *"anne sevgisi en yüce sevgi türü, duygusal bağların en kutsalı sayılır"* (Fromm, 1995: 53). Kadın karlı köy yollarından geçerken düşürdüğü Fahriye'yi bulamamış ve bir anne olarak onun gereksinimi karşılayamadığı için öldüğünü düşünerek vicdan azabından yanıp tutuşur. Onu bir daha görebileceğine dair hiçbir umudu da kalmaz. Yaşadığı evlat acısının hiçbir tarifi yoktur. Ancak bir mucize sonucu o yoldan geçen Hilmi Efendi'nin küçük Fahriye'yi bulması, onu hayata döndürmesi ve onu annesine teslim etmesi kadını evladına kavuştuğu için mutluluktan havalara uçurur. Çünkü bir anne, evladı sayesinde hayatına anlam ve değer katar.

Mehmed Celâl'in *"Bir Tebessümün Tesîri"* hikâyesinde evlat sevgisi ve evladın yaratmış olduğu etkinin anne ve babada ortaya çıkardığı görüntüler oldukça dramatik bir şekilde gözler önüne serilir. Hikâyede ismi belli olmayan bir kadının iki sene evvel evlenmiş olduğu kocası kendini içki âlemlerine kaptırır. Her gece eve geç geç gelen adam, kadın kendisine en ufacık bir şey diyecek olsa onu öldüresiye döver. Kadın ve adamın evliliklerinin meyvesi olan küçük bir evlatları vardır. Teselliyi bu yavruda bulan kadın, kocasının yaptıklarına evladı sayesinde direnmeye çalışır. Yine bir gece eve sarhoş bir halde gelen adam, çocuğuna su verdiği için kapıyı geç açan karısına hakaret etmeye başlar. Kadın, çocuğun uyanabileceğini söyleyerek adama bağırmaması için ricada bulunur. Adam, kadının bu sözlerine iyice hiddetlenir. Kadın, evladının korkabileceği endişesiyle kocasından kendisine dokunmamasını ister. O anda yatağının içinde gözlerini açıp bir annesine bir babasına bakan minik çocuk daha sonra onlara gülümser. Onun bu bakışı ve gülümseyişi, hem annesine hem de babasına ayrı ayrı şekillerde tesir eder.

> *"(...) Çocuk bir hareket etti, uzun kirpiklerle müzeyyen gözlerini açtı. Bir validesine, bir pederine baktı, bu masumâne bakışı en kederli insanları bile müstagrak-ı şetâret eden dudaklarında peydâ olan melekâne bir tebessüm takîb etti, bu tebessüm iki rûh üzerinde büyük bir tesir husûle getirdi. Peder geri çekildi, bir lâkırdı söylemeye muktedir olamadı, bu sihirli tebessüme karşı titreyerek yatağına yattı; vâlide her şeyi unuttu, gözyaşlarını bu tebessümden intişâr eden hevâ-yı nesîm-i masumiyet kuruttu,*

mükedder ruhu bir âlem-i şetârete daldı." (Resimli Gazete, nr. 21, s. 260)

Evlat, *"aile ve evlilik kurumunu tamamlayıcı varlık"* (Deveci, 2014: 192) olmakla beraber ailenin bir arada kalmasını sağlayan, en acı kederleri unutturan, en vahim olayların önüne geçen birleştirici bir unsurdur. Hikâyedeki çocuk, daha doğru dürüst konuşmayı bile bilmeyen bir yavrudur. Bir çocuk doğumunu takip eden ilk senelerde en çok annesine bağlıdır. Günden güne yürümeye, konuşmaya çalışan ve hayatı tanımaya başlayan çocuk, annesine bağlı olmakla beraber babasını da tanıyıp ona bağlanmaya başlar. Babasının devamlı surette içki içip eve gelmesini, annesine kötü davranmasını ve annesinin hüzünlerini gözlemleyebilecek, yaşananları idrâk edebilecek çağda değildir, ama babasını tanır. Babasının annesine kötü muamelede bulunduğu bir anda gözlerini açıp her ikisine bakıp, daha sonra tebessüm ederek bir anda ikisini de reel dünyadan kendi masum dünyasına çeker. O masum dünyanın içine giren baba, evladının bakışının ve tebessümünün ruhunda yol açtığı titremeyle karısına bir şey söyleyemez ve yatağına yatar. Anne ise bu masum dünyanın içine girince yaşadığı yüm olumsuzlukları bir kenara bırakır. Evlat sevgisi, anne ve baba nezdinde farklılıklar gösterir.

Abdullah Zühdü'nün *"Zevk-i Hakiki"* hikâyesinde evlat sevgisi teması, bir babayı doğru yola sevk eden ve ona hayatın gerçek zevklerini duyumsatan bir yapıda karşımıza çıkar. Hikâyenin başında henüz genç bir kız olan Taze Hanım, daha sonra Aziz isminde bir adamla evlenir. Evliliklerinin ilk iki ayı mesut bir şekilde geçer. Ancak ondan sonra Aziz Bey eski alışkanlıkları olan zevk ve sefa âlemlerine geri döner, eve geç gelmeye başlar. Bu durum, Taze Hanım'ı çok üzer. Taze Hanım'ın gençlik yıllarından itibaren en büyük arzusu bir çocuk sahibi olmaktır. Evlenmeden evvel kendi diktiği al takıyeyi saklar. Ancak Aziz Bey, evlat sahibi olmanın bela sahibi olmaktan başka bir şey olmayacağını söylediğinden kadın yıkılır. Çünkü hamiledir, ama bu durumu korkusunda kocasına söyleyemez. Bir gün Aziz Bey akşam eve erken döner. Kadın kocasının o saatte eve gelmesine çok şaşırır. Adam, bir at arabasının anne ve çocuğuna çarptığını, kadının evladının başında haykırdığını ve bunun kendisini çok üzdüğünü karısına anlatır. Taze Hanım o anda eteğinin arkasına sakladığı al takıyeyi yere düşürür. Aziz Bey bunun kendi çocukları için olduğunu anlayınca mutluluktan havalara uçar. Adam, çocuğu doğduktan ve evlat sevgisini yüreğinde hissettikten sonra bambaşka bir insana dönüşür.

> *"Saâdet! Saâdet! Bu mini mini çocuk bu ailenin en büyük medâr-ı saâdeti en kavî-rişte-i bahtiyârisi olmuştu. Gülgûn tırnaklarla müzeyyen mini mini parmakları pederinin sakalını sıkı sıkıya tutmuştu. Onu bir yere bırakmıyordu. Artık Aziz Bey pederlik sayesinde saâdet-i hakîkiyeyi bulmuş, zevkini ailesinde aramaya başlamış ciddi akıllı bir adam olmuş idi. Artık bülbülün sadâsından değil, kuzunun melemesinden lezzet alıyordu."* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896, s.67)

Bir evladı olacağını anladığı andan itibaren adamın birinci hedefi karısını ve doğacak çocuğunu mutlu etmektir. Eğer adam bunu başarabilirse kendini başarılı sayacak ve hayatın gerçek zevklerini duyumsayacaktır. Evlat sevgisinin yüreğinde yeşermeye başlamasıyla dünyaya karşı olan bakış açısını değiştiren adam, ailesini mesut edebilmek için onların bütün isteklerini karşılamaya gayret eder ve onun bu gayretleri sonuçlarını verir. Dünyaya gelen evlatları, Taze Hanım ve Aziz Bey'in bu dünyadaki en büyük saadet kaynağı olur. Umursamaz, aldırış etmez tavırlar içinde bulunan Aziz Bey, evladı olduktan sonra ciddi ve aklı başında bir adam haline gelir. Zevk ve sefa âlemlerinin gelip geçici olduğunu, hayattaki gerçek mutluluğun yalnız aile saadeti ile gerçekleşebileceğini idrâk eder.

Vâsıf'ın *"Benim Babam Yok Ki"* hikâyesinde ismi belli olmayan genç delikanlı, sevdiği kız olan İsmet'e kavuşur ve evlenirler. Kısa süre sonra bir çocukları dünyaya gelir. Birbirlerini çok seven ve kavuşan karı kocanın hayatı çocuklarının doğumuyla beraber çok daha mutlu bir döneme girer. Bir gün karı koca otururken odaya çocukları girer. Önce babasının kucağına atılan küçük çocuk babası onu öpüp kokladıktan sonra annesinin kucağına atılır. Karı ve koca o anda konuşmasalar da ikisinin de birbirlerine olan bakışlarında yavrularını ne kadar çok sevdikleri ve evlat sevgisinin onlar için ne kadar yüce bir duygu olduğu hissedilir.

> *"(...) Şimdi iki göz yekdiğerini karşıladı. Sonra yine o nazarlar yâdigâr-ı hayâtları olan bu yavrucuğa atf edildi. Ah, bu nigâh-ı âşıkâne pek latîf idi. Çünkü bu nazarlar bir bakış, bir görgüden ibâret değil. Belki merbûtiyet-i kalbiyyelerinin serâir-i hafiyelerini hâvî birer tercümânı idi."* (Maârif, nr. 151, s. 196)

Hikâyede yoğun bir aşk duygusuyla evlenen karı ve koca arasındaki etkileşim süreci birbirlerine karşı mutlu ve uyumlu davranışlar sergilemeleri ve bu davranışların

onlara olumlu şekilde yansıması ile karşımıza çıkar. Birbirlerine karşı hoşgörü ve uyum içinde olan karı ve koca, mutlu evliliklerini çocukları ile taçlandırır. Evlatları onların mutlu evliliklerinin meyvesidir. Evlerinde mutlu mesut bir şekilde oturdukları bir gün çocukları oturdukları odaya girer. Karı ve koca için evlatları, Allah'ın onlara sunduğu bir emanettir. Onu eşsiz ve biriciklikleriyle kabul eden anne ve babası için evlatları bir mucizedir. Sırayla önce babasının sonra annesinin kucağına atılan çocuk için "*sarılmak güven ve sevgiyi besleyen en önemli kaynaktır"* (Gerçik, 2014: 143). Aralarındaki sevgiyi çocuklarına da sağlıklı bir biçimde aktaran karı koca için evlatları gönül bağlılıklarını bünyesinde barındıran bir tercümandır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde evlat sevgisi, hem annenin hem de babanın bakış açısından yansıtılmaya çalışılmıştır. Çocukları hasta olduğunda ya da başlarına bir şey geldiğinde anne ve babanın içinde bulunduğu ruh hali, hikâyelerde dramatik bir şekilde yansıtılır. Anne ve babanın sağlam bir temel üzerine inşa ettiği evliliklerde yetişen çocukların ruh dünyalarının da sağlam olacağı ve iyi yetişmiş bir birey olarak toplumda yer alacağı yine dikkat çekilen önemli bir husustur.

2.5. Dünyalığı Bir Kenara Bırakmak: Kahramanlık

Kahraman kelimesi Türkçe sözlükte *"savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren kimse, alp, yiğit; bir olayda önemli yeri olan kimse"* (Türkçe Sözlük 2, 1998: 1158) gibi anlamlara gelmektedir. Kahramanlık da *"kahraman olma durumu; kahramanca davranış, yiğitlik"* (a.g.e.: 1158) anlamında olup kişinin kutsal kabul ettiği şeyler için canından, malından ve kendisi için kıymetli olan her şeyden vazgeçme halidir. Türk milletinin tabiatında bulunan en önemli özelliklerden birisi de kahraman olmasıdır. İslamiyet'ten önce Türk toplumunun en önemli olgularından biri kahramanlıktır. Eski Türk devletlerinin kağanları "cihana hâkim olma" düşüncesiyle devleti yönetir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra devleti yönetenlerde "cihad" düşüncesi egemen olur. İşte bu düşüncelerden mütevellit tarih boyunca Türk milletinin pek çok yiğit kahraman yetiştirdiğini görmek mümkündür. Ara Nesil'in edebiyat sahnesinde olduğu dönemde Osmanlı Devleti içte ve dışta zor süreçlerden geçmektedir. Bu zor zamanlarda yazarların kahramanlık teması ekseninde hikâyeler kaleme aldıklarını görmek ve bu gibi hikâyelerle halka moral aşılamak istediklerini hissetmek mümkündür.

Selanikli Tevfik'in *"Bir Şehidin Vasiyeti"* isimli hikâyesi, seksen yaşındaki Hâfız Abdülezel Paşa'nın Yunan Muharebesi'ndeki kahramanlığını ele alır. At üstünde savaş meydanına gidişi ve onun içinde dinmek bilmeyen kahramanlık duygusunun tüm askerlere sirayet etmesi dramatik bir şekilde yansıtılır. Yaralandığı anda bile kendisini düşünmez. Yere düşse de askerin üstünden geçmesini, düşmanın peşini bir an bile bırakmaması ister. Bu onun ölmeden önceki son isteğidir.

> *"(...) Hâfız Abdülezel Paşa "Ben Rusya Muhârebesi'nde bir an bile hayvanımdan inmemiş iken Yunan Muharebesi'nde mi ineceğim?" diye ezhâr-ı celâdet eylemiş ve fakat bu sırada bir dâne-i kazâ sol koluna isâbetle delip geçtiği gibi biraz sonra ikinci bir kurşun dahî sağ elini delmiştir. İki yerinden cerîhadâr olmakla beraber Abdülezel Paşa yine metânet-i kahramânânesine halel getirmeyerek asâkir-i şâhâneyi teşci eylemekte devam göstermiş ve hatta rivâyete göre kendisi bî-tâb olarak yere düşse dahî askerin üzerinden geçip düşmanı takîb eylemeleri hakkında birçok teşvîkâtta bulunmuş ve şâyed asker dediğini icrâ etmeyip de kendisi irtihâl edecek olursa ferdâ-yı kıyâmette huzur-i shkem-ül-hâkiminde vatan ve devletin hakkını kendilerinden dua edeceğini beyân ile son tebligatta bulunmuş."*
> (Bir Şehidin Vasiyeti, 1893: 5-6)

Osmanlı Devleti'nin geçirmekte olduğu şiddetli sarsıntılar toplumdaki bireylerin her birini ilgilendiren bir meseledir. Kadınlar ve erkekler, gençler ve yaşlılar, öyle ya da böyle herkes kendini etkileyen meseleler hakkında bir şeyler yapmak zorundadır. Milletlerin tarihini oluşturanlar ruhen kuvvetli, dahi insanlar yani kahramanlardır. Abdülezel Paşa da bu tür bir insan olarak belirir. Onun için bu dünyadaki en değerli varlık vatanıdır ve vatan için her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır. Seksen yaşında at sırtında savaşa gidip meydandaki askerlere kahramanlık duygusunu aşılaması ve şehit olması bunun en büyük ispatıdır. Yazar, Abdülezel Paşa'nın kahramanlığı üzerinden milletin içinde uyuyan kahramanlık duygularını uyandırma çabası taşır. *"Eğer bir millet büyüklük ve kahramanlık özelliklerini taşıyorsa, ondan liderler, kahramanlar yıldırım gibi parlayabilir"* (Petrov, 2013: 24). Büyüklük ve kahramanlık özelliklerini bünyesinde barındıran Türk milletinde Abdülezel Paşa gibi insanlar birer buluttur. Onlar gibi kahraman yürekli insanlar bir araya gelerek yıldırımları meydana getirir.

Hüseyin Servet'in *"Son Kurşun"* hikâyesinde savaş meydanında ağır yaralanmış bir asker olan Haydar karşımıza çıkar. Adam, bir yamacın dibinde arkası üstü düşmüş ve öylece kalmıştır. Üç kurşun yiyen adam yarasının kendisine verdiği ıstıraba aldırış etmeyerek doğrulmak için gayret eder. Etrafı dinlediği zaman düşman askerlerinin yakınlarda bulunduğunu fark eder. O anda vatanını savunabilmek için Allah'tan kendisine son bir kuvvet vermesi için yalvarır. Yaralı dizinin verdiği korkunç acıya rağmen şiddetli bir zorlama ile ayağa kalkar. Sağ elinde tuttuğu tüfeği yayına basar ve açılan deliğe bir kurşun savurur. İleri gitmek istese de yaraları buna müsaade etmez. Olduğu yerden karşıki dağda bir noktaya nişan alır. Dağ dumandan görünmez olur. Haydar canı pahasına son bir hamleyle düşman askerine zayiat verdirir.

> *"(...)Cesîm dağ parçaları havada uçuyordu. Bu hal-i harikuladeye sebeb ne? Haydar'ın raşedâr elleriyle attığı son kurşun. Cenab-ı Hakkın emr-i samedânîsiyle bâd-ı fezâ o tüfengden değil, kalbindeki bir kân-ı hamiyetten çıkan o kurşunu bir düşmen cihânesi üzerine sevk etmiş."* (İrtikâ, nr. 54-6, s. 24)

Osmanlı Devleti'nin son dönemleri istilâlar, isyanlar ve toprak kayıplarıyla geçmiş olup *"yağmalanmış bu coğrafyanın insanlarının aşina oldukları en büyük gerçek savaştır"* (Özcan, 2005: 124). Savaş hali, tarihin pek çok döneminde devam ettiği gibi o günkü şartlar içerisinde de bütün acımasızlığıyla devam etmektedir. Kahraman asker, ağır yaralı haline aldırmayarak son bir hamleyle düşmana büyük zarar verir ve o haliyle yine tüfeğini doldurup savaşmak için var gücüyle mücadele eder. Halini, yaralarını bir kenara bırakıp ileri doğru atılmak ister. O esnada kulağının dibinden bir düşman kurşunu geçer. Sonra birkaç kurşun daha gelir. Artık Haydar'ın kendini koruma imkânı kalmaz. Kurşun kafasına isabet eder ve kahraman asker orada şehit olur. Onun için vatan aşkı, kendi varlığının çok üstünde yüce bir değerdir. O, ağır yaralı ve tehlikede bulunduğu bir anda halini ve yaralarını bir tarafa bırakıp vatanı kurtarma gayreti içerisindedir ve bunu hiçbir çıkar amacı gütmeden sadece vatan toprağı için yapar. O, vatanına canı gönülden bağlı kahraman bir askerdir. Vatan için hiçbir karşılık beklemeden canını feda eder.

Hikmet Şinasi'nin *"Hüsn-i Hizmet Mükâfâtsız Kalmaz"* isimli hikâyesi ölen bir askerin cenaze töreni ile başlar. Tabutun başında yaşlı bir adam vardır. Bu adam, ölen askerin babasıdır. Oğlunu kaybetmenin acısıyla hüzünlere gark olan ihtiyarın gözlerinden yaşlar boşanır, vücudu tir tir titrer. Onun bu haline şahit olan ve durumuna

çok üzülen Mareşal, General'i yanına çağırır ve bu yaşlı adam hakkında malumat toplamasını ister. General'in öğrendiğine göre, ihtiyar adam bir zamanlar askerdir ve üsteğmen rütbesine kadar yükselmiştir ancak bir savaş esnasında ağır yaralanıp sakatlandığı için askerlik görevini bırakıp emekli olmak zorunda kalmıştır. Bu adamın iki oğlu vardır. Bir baba için evlatları *"hayatî bağlanışların, moral değerlerin habercisidir."* (Arslan, 2007: 499). Hele erkek çocukları savaş dönemlerinde asker, koruyucu gibi kimlikleri de kişiliklerine eklerler. Bir zamanlar asker olan bu adamın iki oğlu da babalarının izinden giderek askerlik gibi kutsal bir mesleği tercih etmiş, ancak ikisi de şehit olmuştur. Savaşın adeta kaderi ve hayatını sürdürme şekli olan bu adamın hikâyesini öğrenen Mareşal, bundan çok etkilenir. Kendisi vatan için sakat kalan, iki evladını da vatan uğruna şahit veren bu adamın bir kahraman olduğunu düşünür ve ona hizmetlerinin karşılığı olarak bir kıta nişan, iki adet zarf takdim ederek şu sözleri söyler:

> "*Arkadaş! Hüsn-i hizmet hiçbir zaman zâyi olmaz. Ne vakit olsa mükâfâtını görür. Bu zarfın birinde nişanınızın, diğerinde de franga iblâğ edilen tekâüd-i maaşınızın beratları vardır. (...) dedi ve hitâm-ı taâmı müteâkib muhterem ihtiyarın elini elinin içerisine alarak birkaç kereler muhabbet ve hürmetle sıktıktan sonra otelden çıkıp gitti."* (İkdâm, nr. 107, s. 4)

Ordu, bir halkın en önemli, en mesuliyetli ve necibâne kurumudur. Bir ülkenin nüfusunu oluşturan en ücra yerlere varıncaya kadar sağlıklı pek çok genç en etkin dönemlerinde seçilir, ailelerinden ve işlerinden ayrılarak orduya katılır. Savaşlarda vatanını korumak için her ordu işte bu genç kahramanlar vesilesiyle canlı duvarlar örer. Canlı duvarları oluşturan kahramanların bazıları ya bu dünyadan göçüp gider ya da bundan sonraki hayatını sakat bir şekilde geçirir. Bu kahramanlardan birisi de, kendisi daha önce asker olan, ağır yaralandığı için askerliği bırakmak zorunda kalan ve iki oğlunu da vatan uğruna toprağa veren yaşlı adamdır. Mareşal, bu yaşlı adama çok üzülür, ama onun yiğitlik ve mertlikte yol gösterici ve örnek bir kahraman olduğunun farkındadır. Belki kendisi ölmemiştir, ancak vatan için kahramanlık göstererek sakat kalmış ve iki oğlunu da yine bu vatan uğruna toprağa vermiştir. Mareşal, böyle bir insana kıymet verildiğini göstermenin boyunlarının borcu olduğuna inanır ve bunu icraâte dökerek adama nişan takar, para verir.

Selanikli Tevfik'in *"Bir Askerin Nişanlısına Mektubu"* hikâyesinde savaş meydanında vurulup yaralanan ve gözünü açtığında kendisini hastane odasında bulan

asker halini merak edip aynaya baktığında yüzünün ciddi değişimlere maruz kaldığını fark eder. Sürekli savaş meydanında olduğu için güneşten ve baruttan yüzü simsiyah kesilir. Kulağının parçalanmış, bıyıklarının ise yanmış olduğunu görür. Hastaneden köydeki nişanlısına bir mektup kaleme alır. Mektupta nişanlısına savaş alanındayken birdenbire yağmur yağmaya, şimşek çakmaya başladığını ve o anda onun yüzünün gözünün önüne geldiğini söyler. Meğer o anda yaralanıp düştüğünü ve kendine geldiğinde bir hastane odasında gözlerini açtığını anlatır. Daha sonra mektubunda fiziksel halinde ortaya çıkan kusurlardan bahsetmeye başlar. Bu şekilde evlenmelerinin mümkün olmadığını belirtir. Çünkü nişanlısının kendisini bu haliyle beğenmeyeceğinden şüphesi yoktur. Başka bir sebepten ötürü ondan mahrum kalacak olsa perişan olacağını ama vazifesinden dolayı bu duruma geldiği için teselli bulduğunu söyler. Yakında köye döneceğini, gelmeden önce mektup yazacağını yazar. Asker nişanlısının mektubunu alan genç kız, onun vatan uğruna hiç düşünmeden savaşa gittiğini, onun bir kahraman olduğunu belirtir. Onun yaptıklarını köydeki bütün kızlara anlattığını, herkesin ona ne kadar şanslı olduğunu söylediğini iletir. Genç kız da kendini çok şanslı sayar. O, *"varlık alanının ihlal edilerek yaşama hakkı elinden alınan masum insanlar"* (Kanter, 2013: 69) ve vatan için canını siper etmiş, bu yolda gazi olmuş kahraman bir askerin nişanlısıdır. Böyle kahraman ruhlu, cesur yürekli bir adam olmasa onunla evlenmeyeceğini belirtir. Sureti, fiziksel hali nasıl olursa olsun ondan başka kimseyle evlenmeyeceğini söyler.

> *"Ben sana yiğitliğin, vatana bir hizmet edebileceğin için nişanlanmış idim. Meydân-ı harbe gidip de böyle iftihâr nişâneleri alamamış olaydın işte o zaman seninle teehhül etmezdim."* (Bir Askerin Nişanlısına Mektubu, ?: 10)

İsyanlarla, çatışmalarla ve savaşlarla geçen bir dönemde tarihe karşı direnişini devam ettirmek, kendi milli çıkışını bulmak isteyen Türk milleti yolunu kendi ışığıyla aydınlatmak mecburiyetindedir. Yabancı devletlerin boyunduruğu altına giren, onun *"kılavuzluğunda yol ve yön arayan bir milletin geleceği yoktur."* (Çetin, 2010: 9) Bu açıdan bakıldığında savaşlar, yapılan mücedeleler ve gösterilen kahramanlıklar o dönem insanlarının kişiliğinin bir parçasıdır. Hikâyenin başkişisi olan asker, vatanın tehlikede olduğu zaman bir an bile tereddüt etmeden mücadele edip savaşmak için cepheye koşar. Ancak en çetin mücadelelerin yaşandığı anlarda bile sevdiği aklından çıkmaz, yaralandığı zaman onun gülümseyen yüzü gözünün önüne gelir. Savaş alanında

yaşadıklarını nişanlısına anlatan asker, savaşın fiziksel görünümü üzerindeki olumsuz etkiden de bahsetme zorunluluğu hisseder. Nişanlısının onun bu halini gördüğü zaman onunla evlenmek istemeyeceğine emindir. Askerin bu mektubu yazarken amacı kendi kahramanlıklarını ön plana çıkarmak, kendini övmek veya kendini acındırmak değildir. Düşmana karşı kahramanca savaşmasına ve ağır yaralanmasına rağmen yüreğinde taşıdığı aşkın büyüklüğünü hissettirmekle birlikte eskisi gibi olmayan fiziksel görüntüsü hakkında nişanlısına bilgi verme mecburiyeti duyar. Asker nişanlısının mektubunu okuyan genç kız, onunla gurur duyar. Kızın gözünde sevdiği adam bir kahramandır. Çünkü o, bu vatan için ateşlere atılıp çarpışmaktan bir an bile çekinmemiştir. Patlayan ateşlerin askerin yüzünde bir ömür boyu kalıcı hasarla oluşturması genç kızın umrunda bile değildir. Her haliyle onu sevdiğini ve ondan başka kimseyle evlenmeyeceğini söyleyerek, kız vefakâr kişiliğini yansıtmakla birlikte kendi kahraman ruhunu da ortaya koyar. Hikâye erkeğiyle kadınıyla milli benliğe bağlılığın önemini vurgulaması bakımından da dikkat çekicidir.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde az da olsa yer bulan kahramanlık teması, Türk insanı ve Türk tarihi çerçevesinde ele alınır. Yazılan hikâyeler, kişiler ve vatan ekseninde Türk insanının kahraman yaradılışını ön plana çıkarır. Türk insanı için vatan toprağının kutsallığının, bu uğurda canını fedadan kaçınmayacağının vurgulandığı hikâyelerde yazarların amacı zor günlerden geçen ve yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya olan Türk Milleti'ne moral aşılamaktır.

2.6. Diğerleri ve Ötesi

Mehmed Celâl'in *"Oyun"* isimli hikâyesi, tiyatroyu tanıtmak ve onun etkileyiciliğini kanıtlamak maksadıyla kaleme alınmıştır. Hikâyenin başkişisi olan delikanlı, tiyatroya gitmeyi çok sever. Ancak babası tiyatrodan nefret eder ve oğlunun da gidip izlemesini istemez. Bir ramazan akşamı delikanlı babasından tiyatroya gidebilmek için izin ister ve zorla da olsa babasından izin alır. Gittiği oyun beş perdelik olup bir aile dramını işler. Oyunda zengin bir tacir olan adam işleri gereği bir seyahate çıkar. O yokken işleri ortağı devralır. Tüccar, karısı ve iki küçük kızını da ortağına emanet etmiştir. Ancak adam, ortağına ihanet eder. Adamın karısına göz diker. Kadın, bu hain adam yüzünden istemediği yollara sapar. Bir süre sonra kocası geri döner. Ancak kadın, kocasına ihanet ettiğini ve ona layık olmadığını düşündüğü gerekçesiyle bir mektup bırakarak evi terk eder. Mektubu alan adam, tam intihar edecekken iki küçük

kızı gelir ve adam onlar için intihar etmekten vazgeçer. Aradan uzun seneler geçer. Olaylar ilerler, gerçekler gün yüzüne çıkar. Adam, kadını affeder ve kızları ile bundan sonra mutlu bir hayat sürer. Delikanlı izlediği bu oyundan o kadar etkilenir ki bu etki birkaç gün boyunca varlığını sürdürür.

> *"Genç, locasından çıkarak tefekkürâta başlar. Arabasına biner eve geldiği vakit, bir türlü uyuyamaz. Tiyatrodaki menâzır asabına tesir eder. Rûyâsında iki şakağa dayanmış iki tabanca görür. Ertesi gün vücudunda bir rehâvet-i azîme hiss eder. Bu tesir birkaç gün sürer."* (Maârif, nr. 40, s. 218)

Bilindiği üzere modern tiyatro, Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyılda tanınmaya başlanmıştır. Tanzimat ile birlikte başlayan yenileşme döneminin tiyatro vadisindeki faaliyetleri de bundan sonra son sürat ilerler. Ancak "*tiyatro eserlerinin insana sadece sahne vasıtasıyla ulaşmadığını, özellikle Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan tiyatroların birçoğunda olduğu gibi, okunmak için yazıldığının dikkatten uzak tutulmaması gerektiği"* (Şengül, 2001: 4) önemli bir noktadır. Zira hikâyedeki gencin gittiği oyun da beş perdeden husule gelen, oldukça uzun ve adeta okunmak için yazılmış olduğu izlenimi veren bir görüntüdedir. Ancak bu durum Türkiye'de henüz yeni olan ve kabuğundan sıyrılıp olgunlaşmaya çalışan tiyatro türü için olağan bir durumdur. Zaten yazarın niyeti, tiyatroyu okuyuculara tanıtmak ve etkileyiciliğini hikâyedeki delikanlı vasıtasıyla ispatlamaktır. Tiyatronun bu kadar etkili olmasının nedeni yaşanılan dünyayı sahneye taşıması ve seyircilere de bu dünyanın tanıklığını yaptırmasıdır. Tiyatro sanatı insanı faaliyeti içinde aktif bir şekilde ele alması, anlamını o anda sahnedeki oyuncular aracılığıyla ortaya koyması bakımından izleyiciyle sıkı bir bağ kurar.

Abdulvahab'ın *"Masum Çocuk"* hikâyesi içten bir din duygusu ve Allah inancının önemini vurgular. Hikâyede annesinin ölümünün ardından yalnız kalan ve bu duruma çok üzülen Nevzâd isimli bir çocuk, annesinin mezarı başında onu çok özlediğini söyler ve kendisini de annesinin yanına alması için Allah'a dua eder. Çocuğun bu kederli halini gören bir adam yanına gelir. Ona böyle şeylerle uğraşmamasını, bu gibi şeylerin onun iç dünyasını karartmaktan başka bir şeye yaramayacağını, dünyada bulunduğu süre zarfında Allah'a insan âlemini aydınlatacak şeyler yapmasını nasip etmesi ve isminin yaşamasını sağlaması için dua etmesini öğütler:

> *"Heyhât â Nevzâd! Öyle teferruât-ı vâhiye ile gülşen-âbâd kalbini harâb etme; dünyada bulunacağın müddet zarfında vücudunla âlem-i insaniyeti tenvir edecek bir meziyetin ihsânı için Cenâb-ı kadi-l-hâcâttan masûmâne dest-güşâ-yı niyâz ol; nâmını insaniyetini ikâ ettirecek bir sebeb-i müstakili elde etmeye çalış!"* (Nilüfer, nr. 24, s. 188)

Annesinin ölümüyle beraber büyük bir boşluğa yuvarlanan Nevzâd'ın hayata tutunmasını sağlayacak bir umudu kalmaz ve umutsuzluğunu avutacak bir şey de bulamaz. Bu durum onu kendini yok etme hissinin içine batırır, çünkü *"umutsuzluğu yok etmedeki başarısızlık, aksine umutsuzun hıncını arttıran bir işkencedir"* (Kierkegaard, 2010: 27). Çocuk geçmişini, annesini, üzerine sinen umutsuzluğunu devamlı olarak yaşadığı anda biriktirdiğinden olumsuzluklardan kurtulamaz. Onun bu haline şahit olan adam, onun bundan kurtulmasının tek çaresinin içten bir din anlayışı çerçevesinde Allah'a sığınmak olduğunu söyler ve ona bu konuda yol gösterir. Çocuğa samimi bir din duygusu ve Allah inancı aşılamaya çalışan adam, ona bu dünyanın gelip geçici olduğunu, önemli olanın iyi bir insan olarak anılabilmek olduğunu nasihat eder. Adamın çocuğa söylediği sözlerle beraber hikâyede manevi bir atmosfer husule gelir. Bu durum içerisinde dini bir samimiyet barındırması açısından önem teşkil eder.

Yazarı belli olmayan *"Entari"* isimli hikâyede başkişi Nerime'nin sefâhatin büyülü atmosferine kapılması ve Batılı hayat tarzını yaşamak isterken açığa çıkan şımarık tavırları dramatik bir şekilde anlatılır. Sefâhat, zevk ve eğlenceye aşırı düşkün olma, har vurup harman savurma anlamlarına gelmekte olup *"yoksulluğun karşısında, varlığın kötüye kullanılmasından doğan büyük bir araz"* (Ceyhan, 2009: 230) olarak belirir. Zengin bir ailenin kızı olan Nerîme'nin tek derdi yeni elbiseler diktirmek ve diktirdiği bu yeni elbiselerini giyerek arkadaşlarıyla gezmeye çıkmaktır. Yine bir gün son modaya uygun surette pembe renkli bir entari diktirir. Cuma günü üstüne giyeceği bu elbiseyle gideceği gezmelerin hayalini kurar. Entarinin son provasını yapmak üzere ünlü Fransız terzi Adel, kızın evine gelir. Entaride gerekli gördüğü yerleri düzeltir. Ancak ne yaparsa yapsın Nerîme'yi memnun edemez. Adel, elbisede hiçbir sıkıntı olmadığını söylese de o inatla entaride potluk olduğu konusunda diretir. Sonunda üzerindeki entariyi yırtar, kesip parçalar.

> *"(...)Ferdâya taalluk eden tahayyülâtının birdenbire ihlâl-pezîr oluşuna tahammül edemeyerek iki ellerini yakasına vaz' etti. Bir*

> *dehşet-i münfâilâne ile gözlerini açarak şiddetle entariyi ta eteklerine kadar yırttı. Sonra masanın üstündeki makasla o penbe, o güzel, o müntehab entariyi kesti, parça parça etti. Gözünün önünde bir yığın penbe bulut teşkil eden ve yegâne emelinin mahv olmuş enkazından ibâret olan o parçaları toplayarak avuçları içinde buruşturdu. Dişlerini sıktı. İleriye doğru bir adım attı. Kemâl-i ye's ve bir şiddet-i kâhırâne ile onları Adel'e atarak: "İşte entari!" dedi."* (İkdâm, nr. 263, s. 4)

Osmanlı toplumunu oluşturan bireyler için huzur ve nefislerini kontrol altında tutabilme hali özellikle Tanzimat'tan sonra yerini gözü cezbeden nesnelerin dünyasına adım atmasına bırakır. Nesnelerin dünyasına adım atan birey, artık bu nesnelerin esiri olur. Hikâyenin kahramanı olan Nerîme de bu bağlamda karşımıza çıkar. Bu şımarık hal ve tavırlarının esas kaynağı zenginliğidir. Yaptığı ve düşündüğü tek şey, yeni elbiseler diktirmek, bunlarla gezmeye çıkıp hava atmaktır. Bu yüzden elbiselerini diktirirken en ufacık bir hataya tahammülü yoktur. Hata olmasa da her şeye bir kulp takar. Görüntü onun için her şeyden daha önemlidir. *"Gözün etkinliğinin kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması"* (Benjamin, 2002: 131), parasıyla her şeyi avucunun içine alabileceğini düşünen ve görüntüye dayalı bir hayat şeklini tercih eden Nerîme'nin arkadaşlarıyla olan ilişkilerini belirleyici bir etmendir. Olaylara bu açıdan bakan kız için yaptığı her kötü hareket ve söylediği her olumsuz söz mubahtır.

Yine yazarı belli olmayan *"Tütün"* isimli hikâyenin ben anlatıcısı olan Nuri Efendi yaklaşık altmış beş yaşlarında ihtiyar bir adamdır. Çok sevdiği arkadaşı Fani Efendi, kendisinden yaşça daha küçük ve bedenen daha kuvvetli olmasına rağmen tütün sevdasının kurbanı olur ve bu dünyadan göçüp gider. Nuri Efendi ise tütünden nefret eder. Ancak onun bu nefretinin sebebi farklıdır ve kötü bir hatıraya dayanır. Bu olayı Nuri Efendi'den başka bilen de yoktur. Adam yıllar boyu bu olayın pişmanlığıyla yaşamıştır. Henüz on iki, on üç yaşlarındayken arkadaşı Fani Efendi ve annesi, onların Küçükpazar'daki evlerine misafir olarak gelirler. Ramazan ayıdır. O gün çocuk olan Nuri ve Fani Efendi'nin ellerine bir beşlik tutuştururlar. Sevinçle para kapan çocuklar Bayezid Camii'nin oraya giderler. O sırada orada bulunan bir adam elli dirhemi bir üçlüğe Trabzon tütünü satar. Aslında Fani Efendi fişek, kırbaç, topaç almak niyetindedir, ama Nuri Efendi'nin ısrarlarına dayanamayarak tütün alırlar. İftardan sonra sokağa fırlarlar, tütünleri sarıp sigara yaparak içmeye başlarlar. Eve dönünce Nuri

Efendi almış olduğu tütünü ve kibritleri sandık odasındaki minderlerin altına saklar ve gidip yatar. Gece tam tatlı uykuda iken annesinin "Yangın var" diye bağırmasıyla yerinden fırlar. Kadın sofada bir taraftan öbürüne koşar. Babası sabah namazından henüz dönmemiştir. Üst kattaki odada da kötürüm bir hanım nineleri vardır. Pencerelerden, merdivenlerden içeriye adamlar girmeye başlar. Nuri ve annesini karga tulumba evden çıkarırlar. Alevler bütün evi sarar. Üst kattaki kötürüm nine yanarak can verir. Bu olay, Nuri Efendi'nin bir ömür boyu vicdan azabı ve pişmanlık duymasına neden olur. Bir daha asla tütün içmez.

> *"Gözümün önünde o dakikadan itibaren mühlik bir hakikat tecessüm ediyordu. Aman yarabbi, o cinâyetin fâili bendim, kırk yıllık bucağımızı ben yaktım. Hanım ninemin, o kötürüm, o bîçâre kadının kanına ben girdim. Öyle mi? Çünkü sandık odasına kıtıkların içine tütünle beraber o mahûd şem'alı kibritleri ben sakladımdı. Bu hakikat şimdiye kadar sinemde mahfuz kaldı. Birkaç ay tütün, sigara gördükçe tüylerim ürperdi. Burnumu tıkar, gözlerimi kapardı."* (İkdâm, nr. 566, s. 3)

O günkü çocuk aklıyla sigaraları ve kibriti saklamak için sandık odasındaki minderlerin altını tercih eden Nuri Efendi, yaptığı tercihin sonucunun bu denli zayiata sebep olabileceğini aklının ucundan dahi geçirmez. Onun o an için istediği tek şey para verip aldığı sigara ve kibritini muhafaza etmektir. Hatta kendi sigaralarını ağaç kavuğuna saklayan Fani Efendi'nin yaptığı gibi sigaralarını ve kibritini oraya saklamaya kıyamaz, çalınmasından korkar. Sandık odasına sakladığı sigaraların alev alıp evde yangın çıkarması, ailesinin düzeninin altüst olmasına, yatalak hanımninenin yanarak ölmesine neden olur. Üstelik yaşanan bu felaketin telafisinin imkânı da yoktur. Ancak yaptığı tercihin sonunda ortaya çıkan ve bir ömür boyu onu etkisi altına alan *"pişmanlık ve vicdan azabı, eylemin sorumluluktan kaynaklanarak gerçekleştiğini ortaya koymaz"* (Gündoğan, 2010: 5). O, bu eylemi sorumlulukla değil tamamen çocuksu duygu ve düşüncelerle gerçekleştirmiştir. Yaşadığı vicdan azabı ve pişmanlık bir ömür boyu yakasını bırakmamış ve bu talihsiz olayı hiç kimseye anlatmaya cesaret edememiştir.

Mehmed Celâl'in *"Acaba Hangimiz"*i, toplumdaki genç erkeklerin çapkınlık ve hovardalık yapma adına girişmiş oldukları yanlış hal ve hareketlerin olumsuz eleştirisinin yapıldığı bir hikâye olarak karşımıza çıkar. Hikâyenin başkişisi olan Ali Safvet, bir kalemde memur olarak görev yapar. Her gün iki dirhem bir çekirdek bir

halde görevine gider. Oldukça şık kıyafetleri ve iskarpinlerinin yanında gözlüklerini takar, lavanta sürer, bastonunu alır. Onun kılık kıyafetine bu derece özen göstermesinin nedeni, güzel bir kadına tesadüf etme ihtimalidir. Kendisine de bir bakan, göz kırpan olabileceği ihtimaliyle kendini avutur. Hikâyenin bu noktasında yazar araya girer ve Ali Safvet gibi hoppa gençlerin, kadınların hal ve tavırlarından anladığı zannına kapılarak ortalık yerlerde onlarla ilgili laf etmelerinin, bunu bir övünç kaynağı olarak görmelerinin çok yanlış olduğuna dair eleştirilerini dile getirir ve Ali Safvet üzerinden toplumdaki genç erkeklere mesaj verir.

> *"Bir kısım gençlerimiz vardır. Bunlar ismet-i umumiyeye taarruz etmeyi, bir kadının yürüyüşünden merâmını anladıklarını, bir nâdire-i ismetin teşebbüsünden ihtisâsât-ı kalbiyesine vâkıf olduklarını ötede beride müftehirâne anlatmayı büyük bir marifet add ederler. Kendi zanlarına kendileri de inanarak, bu gösterişlere herkesi de inanıyor sanırlar. Cemiyet-i beşeriyede, bu tali'sizlerin, bu zavallıların emsâli nâdir değildir."* (Malûmât, nr. 180, s. 1210)

Yine bir gün en şık haliyle işe gitmek üzere yola koyulan Ali Safvet, iki genç kıza rastlar. Kızlara bakar, kızların da ona baktığını fark eder. Bundan cesaret bularak onları takip etmeye başlar. Onlar tramvaya binince o da peşlerinden biner. Tramvaydaki konuşmalardan kızlardan birinin isminin Dilber olduğunu öğrenir. Tramvaydan inince onu takip etmeye devam eder. Aslında Ali Safvet'in niyeti kendince bir çapkınlık yapmaktan başka bir amaç taşımaz. Onun tek isteği bir bayanın kendisine bakmasıdır. Onun, Dilber'e karşı olan tavırlarında *"duygusallık aranmaz, anlık hazza dönük bir eylemdir"* (Ceylan, 2004: 87). Çünkü gerçek hayatta çekingendir, herhangi bir bayanla iletim kurma konusunda becerisi yoktur, ciddiyetten de yoksundur. Delikanlı, *"Ah ne saâdet, ne bahtiyarlık"* gibi laflar ettikçe kız güler. Kızın kendisiyle alay ettiğini düşünmeye başlayan Ali Safvet, kıza "*Muhabbet desem değil, iltifat desem o da değil, siz namusunu muhafaza edemeyen bir kadınsınız."* der. Kızın kahkahaları ziyadeleştikçe hiddeti artan delikanlı *"Yahud delisiniz."* der. O anda evinin kapısından içeri girmekte olan kız, delikanlıya dönerek *"Acaba hangimiz?"* diye sorar. Hikâye, toplumdaki erkeklerin kadınlara karşı olan hal ve tavırlarına ilişkin endişeleri canlı gözlemler aracılığıyla okuyucunun gözleri önüne serer.

Mehmed Celâl'in *"Edîb-i Meşhûr"* hikâyesinde sanata ve edebiyata son derece meraklı ve yetenekli bir çocuk olan Mustafa Nâîli'nin anne ve babasının tüm engellemelerine rağmen meşhur bir sanatkâr olma yolundaki azmi ve çalışkanlığı ele alınır. Daha on yaşında hikâyelere, divânlara karşı oldukça ilgisi olan çocuk Âşık Kerem'den başlayarak Âşık Garib'i, Tahir ile Zühre'yi, Melikşah'ı, Ferhad ile Şirin'i okur. Biraz daha ilerleyen dönemlerde Âşık Ömer, Dertli divânlarını bitirir. Vâsıf divânını okuduktan sonra, bu divânı ihtivâ eden nazımları anlar ve bu yolda bir şeyler yazma çabası içine girer. Aslında bu durum, sanatın etkilenmeye müsait bir yapı arz ettiğini gösterir. İyi bir şair olabilmek için önceki dönemlerdeki edebi hareketlerin veşairlerin okunup incelenmesinin önemi büyüktür. Mustafa Nâîli de bu yolda ilerlemiş ve başka şairlerden olumlu yönde etkilenmiştir. Onun yazma çabası, *"etkilendiği metni aşma dileğidir"* (Özcan, 2014: 395) ve bunun bir tezâhürüdür. Bir gün okulda tahtaya yazı yazarken cebinden bir kâğıt düşürür. Öğretmeni kâğıdı alıp okuduğunda kâğıtta yazan şiirin kime ait olduğunu sorar. Mustafa Nâîli bu şiiri kendisinin yazmış olduğunu söyleyince öğretmeni ona ileride çok ünlü bir sanatkâr olacağını söyler. Ancak annesi ve babası onun sanata ve edebiyata dair şeylerden uzak durmasını ve sadece dersleriyle ilgilenmesini isterler. O ise bu arzusundan vazgeçmez ve "edîb-i meşhur" olmak için hayallerini gerçeğe dönüştürme yolunda emin adımlarla ilerler.

> *"Pederi, vâlidesi katîyyen muteriz bulundukları halde, zekâsı, onu meslek-i şiir ve tahrîrin ilk kademelerine sevk etmeye başlamış, artık bu yoldan dönmek zamanı geçmiş, bir taraftan derslerine çalışmakla beraber, bir taraftan tahayyül-nesirler, küçük şiirler yazarak bunları, bulunduğu mektepte- bu gibi bedâyi-i edebiyyeden anlayan-muallimlere göstererek şâyân-ı takdir olunduğunu görmüş, her takdir onun için bir şehrâh-ı şiir ve hûlyâ açmış idi! Yazacak yazacak! Edîb-i meşhur olacak! Bir gün bir gazetenin kısm-ı edebîsini tezyîn eden rakîk bir şiirin, yâhûd hazîn bir hikâyenin altında şöylece "Mustafa Nâîli" imzası görecek! Daha sonra bir fıkra-i takdîriye okuyacak! Daha sonra, erbâb-ı kalem, bu küçük zekâdan ümîdvâr olarak samimi bir tebessümle "Çalışınız, çalışınız! İstikbâlde bir mevki-i mümtâz ihrâz edeceksiniz!" diyecekler! Ne tatlı hûlyâ! Hûlyâ değil, hakikat!"* (Sabah, nr. 3285, s. 2)

Mustafa Nâîli'nin edebiyata olan ilgisi onun şahsiyet ve kimlik inşasında önemli bir yer tutar. Özellikle on yaşından itibaren açığa çıkan ilgisi ve yeteneği onun dünya görüşüne, değerlerine tesir eder ve onu toplum içindeki rolüne hazırlar. Anne ve babası onun bu ilgi ve yeteneğinden hoşlanmasa da o okudukça öğrenir, öğrendikçe yazar ve sanat uğruna kafa yorar. Çocuğun yeteneğini ilk olarak okuldaki öğretmeni fark eder ve onun ileride çok ünlü bir sanatkâr olacağını söyleyerek onu bu anlamda motive eder. Kendine olan güvenini kamçılayan bu olay onu kendi kişilik yapısına uyan bir mesleki alana yöneltmekle beraber verimini artırır ve başarısının kaynağını oluşturur. Hayallerini gerçekleştirmenin yolunun çok çalışmaktan geçtiğini ve ancak bu şekilde iyi mevkilere gelebileceğini idrâk eder.

Mehmed Refet'in *"Mâcid"* hikâyesinde iyi eğitimli ve kültürlü bir genç olan Mâcid'in fikirleri üzerinden romantizme dair bir eleştiri söz konusudur. Hikâyede küçük yaşından itibaren iyi bir yazar olmanın hayalini kuran, bu yolda babasından büyük destek gören ve son derece iyi bir eğitime tabii tutulan Mâcid çeşitli gazete ve dergilerde eserler kaleme alır. Tek gayesi daha çok insana ulaşmak ve onlar tarafından okunmaktır. Evlenip yuva kurar ama büyük bir yazar olma hayalinden bir an bile vazgeçmez. Batı Edebiyatı'nın önemli isimleri tarafından yazılan eserleri okur ve takip eder. Zola ve Goncourt Kardeşler'e özel bir ilgi duyar. Bu yazarların en önemli özelliği realizm akımının en büyük temsilcileri olmalarıdır. Mâcid, Türk Edebiyatı'nda etkisini hissettirmeye başlayan realizm akımının kurallarına bağlı kalarak Med ü Cezr isminde bir eser kaleme alır ve yayımlar. Hayallerine bir adım daha yaklaşan Mâcid, kütüphaneye gittiği bir gün orada şairlik taslayan birkaç kişinin kitabı hakkında acımasız eleştiriler yaptıklarına şahit olur. Ona göre bu insanların düşünceleri, romantizm akımına körü körüne bağlı olmaktan öteye giden bir şey değildir. Halbûki Batı Edebiyatı artık realizm akımının etkisi altına girmeye başlamıştır. Çünkü romantizm duygulara dayanır, ancak duygular insanı aldatabilir. Realizm ise görülen şeyin olduğu gibi verilmesinin gerekliliği üzerine kurulmuştur.

> *"(...) Bugün, hikâye okumaktan maksad silsile-i vukuat mütevâliye içinde yuvarlanmak, muharririn felsefiyât-ı zâtiyesini dinlemek değil, belki şahs-ı esâsi vakanın bir hareket-i ırsıyye-i mütevâliye ve müterâkime ile almış olduğu ihtisâsâtı görmek, görüştüğü insanlardan, terbiyeden, yuttuğu havadan, yediği acılıklardan, topladığı incelikleri duymak, hissiyâtın cereyânını,*

insıbâbını seyr etmek, el ile yoklamak, göz ile görmektir."
(Malûmât, nr. 78, s. 611)

Okumuş, kültürlü bir birey olan Mâcid, yaşadığı çağa ve dünyadaki gelişmelere son derece duyarlıdır. Batı Edebiyatı'ndaki yenilikleri ve gelişmeleri yakından takip eder, yayımlanan yeni eserleri okur. Realizm akımıyla ve realizm akımının etkisiyle ortaya çıkan eserlerle de bu vesileyle tanışır. Ona göre romantik eserlerde yer alan olağanüstülüklerin, mucizelerin, tesadüflerin, hayali olanların ve soyut genellemelerin artık eserde işi yoktur. Yazar insanı ve toplumu tarafsız bir şekilde eserine yansıtmalıdır. Bir sanat eserini alıp okuyan kişinin amacı *"toplumun her katmanında ve her ortamında yaşanan hayatı, bu hayatın her türlü insanını ve onların binbir çeşit meselelerini; daha açık bir ifadeyle, güzeli olduğu kadar çirkini de önyargısız bir biçimde"* (Çetişli, 2004: 85) anlamaları ve görmeleridir.

Mehmed Celâl'in *"Peçe Altında"* hikâyesi kadın güzelliğinin ve davranışlarının aldatıcılığını dramatik bir şekilde ele alır. Hikâyenin ben anlatıcısı olan ve ismi belli olmayan adam bir gün yolda yürürken bir kadın görür. Kadının fiziksel özelliklerini çok beğenir ve kadına belli etmeden onu takip etmeye çalışır. Peçesinin altından yüzünü seçmeye çalıştığı kadının burnu, çenesi, dişleri, yanakları, dudakları, teni hakkında tahminler yürütür ve onların güzelliklerini düşünerek hayaller kurar. Kadın önce bir tramvaya biner, daha sonra iner ve Haliç vapuruna biner. Adam da onun peşinden gider. Daha sonra vapurdan da inen kadın bir süre sonra peçesini açar. Kadının peşinde olan adam bu ana şahit olur ve kadının yüzünü gördüğü anda onun güzelliği ile ilgili kurduğu tüm hayaller alt üst olur. Zira kadının saçları sarı peruktur, eldivenden kurtulan elleri esmerdir, yüzündeki pudra çiçek hastalığının açtığı çukurları dolduramamıştır, dudakları çarpıktır, dişleri çürümüştür. Bununla beraber kadın, ahlaki açıdan da ben anlatıcının hayal ettiği güzellikte değildir. Kadın, piyasa yaparak geçici gönül ilişkileri yaşama niyetindedir. Kahraman, kadınların aldatıcılığını ve erkeklerin bu aldatıcılığa her daim kapıldığını dile getirir.

"Ah! Ey hayâl-i şebâb! Kadın denilen mahlûk-ı latîfe karşı daha ne zamana kadar aldanacaksın? Bu muâmmayı niçin hal etmiyorsun?" (İrtikâ, nr. 57-9, s. 36)

Ben anlatıcı karşısına çıkan kadını gördüğü anda belirsiz olan bir varlıkla karşı karşıya geldiğinin farkındadır ve onun peçe altında kalan vücudu ve yüzü hakkında tahminlerde bulunması bu sebepledir. Kadının içinde bulunduğu belirsizlik hali onun bir

kusuru değildir. Bu belirsizlik hali hem onun kendi varlığından ileri gelir, hem de toplum yapısının ona yüklediği misyondan kaynaklanır. Zaten onun bu hali ben anlatıcıya cazip gelir ve kadını gittiği yere kadar takip etmesini sağlar. Yaptığı şeyin saçma ve ahlaksızca olduğunu düşünse bile karşısındaki belirsiz varlığın ve onunla ilgili hayallerin cazibesine kapılmaktan kendini alamaz, çünkü *"o bir alacakaranlık varlığıdır; (...) yapısı gereği sırlıdır"* (Gasset, 2007: 127). Ama kadının bedeninde ve ruhunda keşfedilen mahremiyetin ortaya çıkardığı cazibe bazen yanıltıcı olabilir. Zira bu gizemli varlığın çekiciliğine kapılıp peşinden giden adam, kadının peçesini açınca gördüğü çirkinlik karşısında şoka uğrar. Ancak hem kadının hem erkeğin birbirine bağlılık içinde yaratılmış bulunması ve kadının gizemli hallerinin erkeğe devamlı surette çekici gelmesi hayatın değişmez bir gerçeğidir. Yaradılışı gereği erkekler bu cazibeden kendini alamaz.

Yine Mehmed Celâl'in *"İtirâf-ı Cinâyet"* hikâyesinde ebeveynlerinin işlediği bir suçun çocukların geleceğine yapmış olduğu olumsuz tesir yaşlı bir kadının ölüm döşeğinde hayatına dair anlattıkları ile gözler önüne serilir. Yaşlı kadın henüz sekiz yaşındayken annesinin işlediği bir cinayete şahit olur. Annesinin ahlaksızlığı, sefil hayatları ve üstüne işlemiş olduğu cinayet tüm kapıların yüzüne kapanmasına neden olur. Hiçbir yerde yerleşik bir düzen kuramazlar, mahalleden mahalleye kovulurlar. Çocukluk yıllarını oradan oraya sürüklenerek geçiren kadın, evlenme çağına gelince annesinin işlediği suçların yükünün kendi omuzlarına bineceğini ve bir gelecek kurmasına engel olacağını zamanla idrâk eder. Çünkü onu görmeye gelen görücüler beğenseler bile annesi hakkındaki gerçekleri öğrenince ondan uzaklaşırlar.

> *"(...) Kocaya varmak için pek çok müşkilât ikâ olundu. Bir kere gelen, beni beğenen görücü ikinci defa gelmezdi! Biliyorum... Ah... Biliyorum! Çünkü, ailem için tahkîkât başlayınca, anlaşılıyordu! O zaman her görücü, her erkeğe "Evet! Güzel! Fakat sana lâyık değil! Sana yazık olur!" diyordu. Evet, böyle demek de icâb ederdi! Yirmi yaşında bir kız idim! Ben bu şâibelerin hepsini hissediyordum! Fakat bilseniz ne kadar acı bir his ile!"* (Malûmât, nr. 270, s. 612)

Yazar, anne ve babanın davranış ve eylemlerinin çocuğun geleceğine olan tesirini, çocuğuna sağladığı *"güvencelerin yokluğundaki koşullarda yaşamanın neye benzediğini iletme çabası"* (Laing, 2015: 38) hikâyenin karakteristik özelliği olarak

karşımıza çıkmaktadır. Aile üyelerinden birinin yaptığı hataların, işlediği suçların sonucunda yaşanan toplumsal değişikliklerin bir çocuğun hayatının hangi evresinde meydana geldiği yapılan hataların ve işlenen suçların toplumdaki diğer insanlarla ve ilişkiler üzerinde etkilerini farklılaştırır. Örneğin daha sekiz yaşında annesinin işlediği cinayete şahit olan kadın, yaşanılan krizden olumsuz yönde etkilenir, küçücük yaşında oradan oraya sürüklenmek zorunda kalır. Büyüyüp genç bir kız olduğunda evlilik hayalleri kurmaya başlar. Küçük yaşından itibaren yüzü gülmeyen kız mutlu bir yuva kurup çoluk çocuğa karışarak kötü günleri aşabileceğini düşünür, buna inanmak ister. Ama geçmişin kötü izleri peşini bırakmaz. Kendisi için pek çok görücü gelir, onu beğenen delikanlılar olur. Ancak ailesi hakkında yapılan tahkikat neticesinde gerçekleri öğrenenler, kızı beğenseler bile bir daha geri dönüş yapmazlar. İç sıkıntılarını, umutsuzluklarını, dehşetini hafifletecek duygusal bir paylaşımın, mutlu bir yuvanın hayaliyle benliğinin huzur bulacağı bir dünya hayali, toplum hayatının önyargılarına, gerçeklerine sert bir şekilde çarpar. Bu durum kızın annesinin suçunu üstlenip kötü bir kadın rolünü benimsemesine ve karamsar bir ruh haline bürünmesine sebep olur.

Makbule Leman'ın *"Tashîh"* hikâyesinde kadınların okuma yazma bilmesinin, eğitim almasının gerekliliği buna şiddetle karşı çıkan bir erkeğin, durumun bilincine varması şeklinde ele alınır. Hikâyede Kıymetî Bey bir kadının okuma yazma bilmesinin gerekli olmadığı görüşündedir. Hatta bu konuda son derece katı ve önyargıları olan adam, hayatını paylaşacağı kadının mesleğine iştirâk etmesini kesin bir dille reddeder. Kalem kâğıt kullanan bir kadının erkekten farkı yoktur ve bir kadının erkeğe benzemesini hiçbir surette kabul etmez. Ona göre kadın yalnızca erkek için var olmalıdır ve bunun için de okuma yazma bilmesine gerek yoktur. Bu düşüncesini eyleme de döken Kıymetî Bey okuma yazma bilen bir kadınla evlenmek istemez ve beklentilerine uygun olarak okuma yazma bilmeyen Semîne ile evlenir. Bu evlilikten kızları Fatîne dünyaya gelir. Kızını da kendi görüş ve düşüncelerine göre yetiştirmek isteyen Kıymetî Bey onun da okuma yazma bilmesini istemez. Ama kızı babasından gizli okuma yazma öğrenir. Bir gün iş için seyahate giden adamın evine iki adam gelir. Bu adamlar, Semîne Hanım'a Kıymetî Bey'in bilgisi dâhilinde geldiklerini, işle ilgili birtakım evraklara bakmaları gerektiğini söylerler. Kadın önce kabul etmese de adamlar evrakları alıp götürmeyeceklerini okuyup anladıktan sonra geri vereceklerini söyleyerek kadını ikna ederler. Kadın okuma yazma bilmediği için evrakları saymakla yetinir ancak adamlar evrakları başka evraklarla değiştirerek kadını dolandırırlar. Altışar bin liralık

iki senet dolandırıcıların eline geçer. Karısı dönünce olanları kocasına anlatır. Adam evrakları kontrol edince dolandırıldıklarını anlar. Karısına bu kadar basit bir şeyi nasıl anlamadığını ve okuyamadığını sorar. Kadın, adamın söyledikleri karşısında neye uğradığını şaşırır. Bunca senedir kadınların okuma yazma bilmesine şiddetle karşı çıkan adamın bu hali son derece trajiktir. Yazar, hikâyede araya girerek adamın bu halini *"On sene sonra haremine okumak bilmiyor musun suâlinde bulunan Kıymetî'nin haline gülmeyiniz bîçâreye acıyınız!"* şeklinde ifade eder. O güne kadar kadınların okuma yazma bilmesine karşı çıkan, bu sebeple evliliğini okuma yazma bilmeyen bir kadınla gerçekleştiren ve kızını da bu doğrultuda eğitmek isteyen Kıymetî başına gelen dolandırıcılık olayından sonra kadınların okuma yazma bilmesinin gerekliliğininin ne derece önemli olduğunun bilincine varır. Bu farkındalığı kızına da aktararak ona bugüne kadar okuma yazma konusundaki düşüncelerinden duyduğu pişmanlığı dile getirir.

> *"(...) Aferin kızım aferin. Oku benim canım kızım oku! Tekellüm eden, ayak üstünde gezen bilcümle mahlûkât için okumak, yazmak teneffüs ettiğimiz hava kadar lâzım olduğunu bilerek çalış! Hatta geceleri sabaha kadar uyumayarak çalış ta ki benim gibi bir bî-çâre senin yüzünden bir hayli ziyâna dûçâr olduktan sonra tashih-i fikre mecbûr olmasın."* (Maʿkes-i Hayâl, 1897, s.44)

Türk toplumunda İslami kültürün etkisiyle kadın, erkeğe nispetle daha pasif bir kişilik yapısı sergiler. Bu durum daha sonra Batı Medeniyeti çerçevesinde kendini yenilemeye ve geliştirmeye başlayan Osmanlı Devleti'nde kadınların kendi kabuklarını kırmaları şeklinde tezahür eder. Okumak, yazmak, eğitim almak gibi temel konularda kadınlar da hak sahibi olmaya başlar. Ancak toplumda bazı erkekler kadınların okuma yazma bilmesinin lüzumsuz olduğu konusunda hemfikirdir ve bu konuda önyargılı davranır. Hikâyedeki Kıymetî Bey de toplumdaki bu erkeklerin bir örneği olup o da aynı düşüncelere sahiptir. Kadının okuma yazma bilmesine, kalemle kağıtla haşır neşir olmasına şiddetle karşı çıkar. Ancak okuma yazma bilmiyor diye bilhassa seçip evlendiği kadın, kendisini son derece olumsuz etkileyen bir olayla karşılaşmasına neden olur. Aslında yaşanan bu olumsuz olay, Kıymetî'nin bir kadının okuma yazma bilmesinin gerekliliği hususunda yaşadığı uyanışın gerçekleşmesine temel teşkil eder. Çünkü kadının okuma yazma bilmesi, eğitim seviyesinin ilerlemesi *"ailenin geleceği konusunda daha gerçekçi kararlar alındığı ve öğrenim seviyesinin yükselmesinin aile*

refahı üzerinde olumlu etkileri" (Erel, 1990: 91) olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Semîne Hanım okuma yazma bilmediği için evine gelen dolandırıcıların ağına düşer ve onların sözüne kanarak yanlış bir karar verir. Senetleri sayısına göre verip teslim alsa da okuma yazma bilmediği için senetler arasındaki farkı anlayamaz. Bu durum bu kadar yıldır kazanıp birikim yapan Kıymetî Bey'in paralarının hırsızların eline geçmesine sebep olur. Bu olay neticesinde kadının okuma yazma bilmesinin gerekliliğini anlayan adam geç de olsa kızını da bu yolda şevklendirir.

Abdullah Zühdü'nün *"Muhterem İhtiyarlar"* hikâyesinde tema olarak dostluğun önemi, insana verdiği güven ve mutluluk duygusu ele alınır. Hikâyede ak saçlı ve sakallı olarak karşımıza çıkan iki ihtiyar Mehmed Enis Efendi ve Ahmed Nüzhet Efendi'dir. Yaşları gereği artık her işten ellerini çekmiş olan bu ihtiyar adamlar yaklaşık elli senedir birbirlerini tanırlar. Çok iyi dost olan ikilinin bu dostluğu, Mehmed Enis Efendi'nin babasının Bedestân Çarşısı'ndaki dükkânında çalışmaya başladığı zaman biraz ötede bir başka dükkânda çalışan ve kendi akranı olarak gördüğü Ahmed Nüzhet ile aralarından başlayan sohbet neticesinde ilerler. İlk günlerde alelade başlayan sohbetleri zamanla yaradılışlarındaki ve mesleklerindeki uyum münasebetiyle günden güne büyür. Babaları gibi onlar da senelerce kardeş gibi hep birlikte yaşarlar, birbirlerinin bütün saadet ve felaketlerine iştirâk ederler. Mehmed Enis'in düğününe Ahmed Nüzhet büyük bir mutlulukla katılır. Ahmed Nüzhet'in henüz dört aylık olan çocuğu vefat ettiği zaman Mehmed Enis onunla birlikte gözyaşı döker. Mehmed Enis'in o halini görenler sanki onun evladı bu dünyadan göçüp gitmiş sanır. Dostlukları öyle bir boyuta ulaşır ki her ikisi de yalnız birbirlerinin değil, ailelerinin bütün sevinç ve elemlerine ortak olurlar. Bu şekilde seneler geçer. Artık yaşlanmış olsalar da birbirlerini genç yaşlarında tanıyan bu iyi kalpli, fazilet sahibi dostlar bir araya geldiklerinde çoluk çocuk sahibi olduklarını, saç sakal ağarttıklarını unuturlar. Pederlerinden kendilerine kalan ticarethânelerini geliştiren, bu işlerden epey paralar kazanan ve bulundukları mevkileri evlatlarına bırakan iki dost köşelerine çekilir. Bedestân'a ayak atamaz olsalar da yine de birbirlerinden ayrılamazlar. Bedenen yaşlanmış olsalar da bir araya geldiklerinde dostluklarının her daim dinç ve canlı olduğu görülür.

> *"İkisi bir yere geldi mi tıpkı bundan elli sene evvelki gibi birer genç olurlardı. Vüs'at-ı maîşetin, huzur ve saâdetin, safvet ve fazîletin verdiği neşe, bir meserretle bütün geçmiş zamanların gayr-ı kâbil-ferâmûş hâtıratını yâd ederek, en rûhânî bir vecd*

> *ile istigrâk içinde kendilerinden geçerek güle söyleye saatlerce görüşmekten büyük zevk duyarlardı."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896: 126)

Dostluk, bireyin bir başka bireyi kendi iradesiyle, farkında olarak ama herhangi bir menfaat amacı gütmeden sevmesi ve onun tarafından da aynı doğrultuda sevilmesidir. Ahmed Nüzhet Efendi ve Mehmed Enis Efendi elli seneye dayanan bir dostluğa sahip olup bu vesileyle müşterek mutluluk ve kederlerde bir araya gelirler. Yani bu iki insan birbirleriyle dost olurken, aynı zamanda birbirlerinin mutluluklarına katılarak mutlu olurlar; birbirlerinin sıkıntılarına ortak olarak dertlenirler. Bu iki insan bir araya gelmelerini değerli kılan etmenleri öne çıkararak ve bunlara özen göstererek aralarındaki bağı güçlendirirler. Onların dostluğu *"bir tür varoluş tarzı ve varlığı duyumsama biçimidir"* (Kala, 2016: 26). Ahmed Nüzhet ve Mehmed Enis arasındaki dostluk ortak bir şeyden pay almaya dayanan bir ilişki değildir. Tam tersine onların arasındaki ilişki tamamen varoluşsal ve nesnesiz bir paylaşıma dayanır. Bu dostluğun şekillenmesinde onların karakter yapısı da belirleyici bir etmendir. Zira ikisi arasındaki bağ birbirlerine güvenle, iyi niyetle, saygıyla ve sevgiyle yaklaşmalarıyla doğrudan alakalıdır. Bu yüzden muhabbetleri senelerdir kesintisiz ve sürekli güçlenen bir şekilde devam eder. Yaşları kaç olursa olsun bir araya gelme ve paylaşımda bulunma istekleri canlılığını muhafaza eder.

Ara Nesil Dönemi'nde yazılan hikâyelerde pek çok farklı tema bulunmakla birlikte yazarların en çok tercih ettikleri tema olarak karşımıza aşk çıkar. Yazarlar aşkın ihanet, karşılıklı/karşılıksız, itiraf edilemeyen, zarar veren, günah işleyen/işlemeyen gibi şekillerde çok boyutlu olarak ele almışlardır. Aşk temasını ölüm, yoksulluk, aile ve evlilik kurumu eksenindeki konular, kahramanlık temaları izler. Bunun yanında tiyatro sanatının etkileyiciliği, samimi din duygusu ve Allah inancı, zengin gençlerin şımarıklığı, vicdan azabı ve pişmanlık, toplumdaki erkeklerin hovardalıkları, çalışkanlık, romantizm-realizm karşılaştırması, kadının sırlı ve cazibeli yapısının erkekler üzerindeki etkisi, ebeveynlerin yapmış oldukları hataların çocukların geleceğini yönlendirmesi, dostluk gibi pek çok konu hikâyelerin muhtevasını oluşturur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

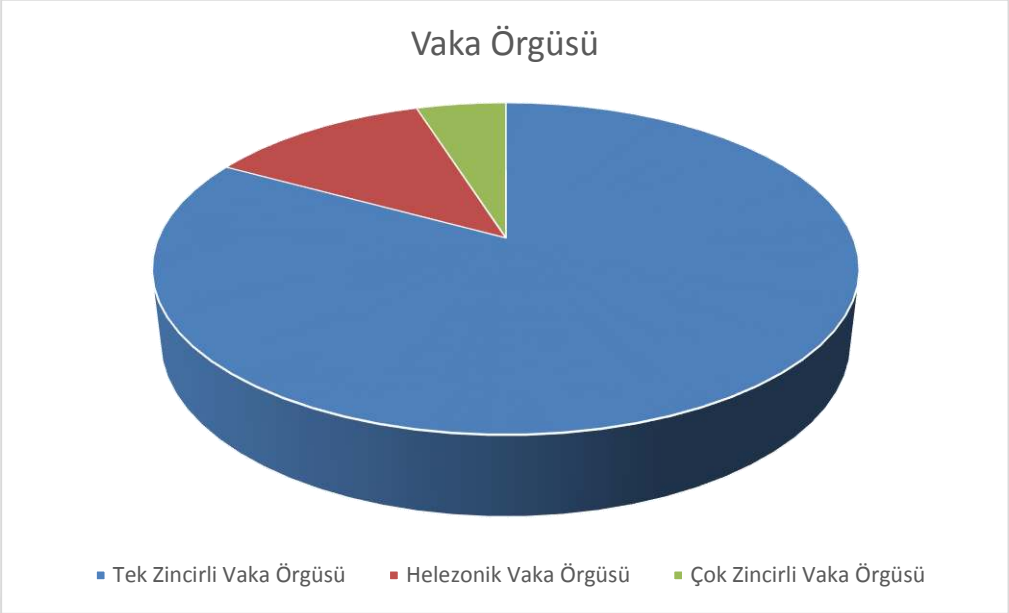
3. HİKÂYELERDE YAPI UNSURLARI

3.1. Vaka Örgüsü

Vaka örgüsü, fiktif âlemde yaşanan olayların sıralanması ve düzenlenmesi dizgesidir. Bir başka deyişle vakalar zincirinden teşekkül eden olaydır. Edebî bir metin genel olarak bir vaka etrafında gelişir. Olaysız bir anlatının vücut bulması söz konusu değildir. Zira anlatma esasına bağlı bir metnin temel unsurlarından birisi de vaka örgüsüdür. Vaka örgüsü, "*kişiler, şeyler, durumlar ve olgular arasındaki ilişki ağlarından, organik anlamda sağlam bağlantılardan"* (Çetin, 2005: 187) meydana gelir. Kişiler arasında yaşanan ilişkiler ya olumlu bir gelişim çizgisinde ilerler ya da çatışma ekseninde gelişim gösterir. Postmodern anlayış çerçevesinde şekillenen metinler dışındaki hemen hemen bütün edebî metinlerin sebep-sonuç ilişkisi içerisinde oluştuğu görülmektedir. Vaka örgüsü kavramı ile anlatıdaki olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde kurgu içerisindeki yerini alır. Vaka örgüsü kavramı aynı zamanda *"eserde nakledilen hadise veya hadiseler zinciri"* (Aktaş, 1996: 44) şeklinde tanımlanır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde fiktif âlemde yer alan kahramanların birbirleriyle olan ilişkileri hikâyelerin vaka örgüsünün teşekkül etmesinde son derece önemlidir. Dönemin yazarlarının kaleme aldığı hikâyelerin neredeyse tamamına yakın bir kısmında vaka örgüsü art arda sıralanır. Az bir bölümünde de bir sarmal halinde ilerler ya da ayrı vaka halkalarında gelişim göstererek daha sonra birleşir. Bu dönemde tespit edilen 388 hikâyenin 322'si tek zincirli vaka örgüsünden, 47 tanesi helezonik vaka örgüsünden, 19 tanesi de çok zincirli vaka örgüsünden meydana gelmektedir. Dönem içerisinde yazılan hikâyelerdeki vaka örgüsünü yüzdelik dilimde göstermek konunun daha sağlıklı bir şekilde anlaşılmasına zemin hazırlayacaktır.

Tablo 4: Ara Nesil Dönemi Hikâyelerinde Kullanılan Vaka Örgülerinin Oranı



Yukarıdaki grafikte de görüldüğü üzere Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde %83 gibi ağırlıklı bir oranda tek zincirli vaka örgüsü kullanılmıştır. Onu sırasıyla %12 ile helezonik vaka örgüsü ve %5 ile çok zincirli vaka örgüsü takip eder. Dönemin hikâyelerinin büyük bir çoğunluğunun tek zincirli vaka örgüsünden oluşması bu hikâyelerin genellikle dönemin dergi ve gazetelerinde yayımlanmış kısa hikâyeler olmasından kaynaklanmaktadır. Yazarlar, dönemin dergi ve gazetelerinde hikâyelerini kaleme almaları için kendilerine tahsis edilen sayfalarda sözü uzatmadan, anlatmak istediklerini etkili bir şekilde vermek için tek zincirli vaka örgüsünü tercih etmişlerdir.

3.1.1. Tek Zincirli Vaka Örgüsü

Mehmed Celâl'in *"Validem Uyuyor Mu?"* hikâyesi tek zincirli vaka örgüsünden oluşmaktadır. Basit bir hikâye görüntüsü çizmekle birlikte vaka açısından da derin boyutlu bir yapı sergilemez. Tanrısal anlatıcının yansıttığı olaylarda hikâyedeki babanın zihnindekileri açığa çıkarmakla birlikte bunları dallandırıp budaklandırmamıştır. Karısını kaybeden bir adam ve anneleri ölen iki kardeşin yaşadıklarının anlatıldığı hikâyedeki vaka halkaları şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Karısı iki aydan beri hasta yatan Kadri ismindeki bağcının bağda çalıştığı sırada oturdukları kulübeden bir çığlık gelmesi ve adamın korkuyla eve girmesi.

Vaka Halkası 2: Karısının durumunun ağırlaşması ve acılar içinde kıvranması.

Vaka Halkası 3: Akşamüzeri kadının son nefesini vermesi ve çocuklarının da buna şahit olması.

Vaka Halkası 4: Çocuklardan küçük olan kzın babasına "Validem uyuyor mu?" diye sorması.

Hikâyedeki vaka, bağcı adamın evi ve kulübesi arasında gidip gelmiştir. Vaka halkaları arasındaki gerilim yükselen bir ivme seyreder. Ancak son vaka halkası ile inişe geçmiştir. Yine Mehmed Celâl'in *"Ihlamur Kokuları Gelirken"*i de kahraman anlatıcı ve sevdiği kızın arasındaki derin aşk duygusunun neticesinde açığa çıkan olayların anlatıldığı bir hikâye olup tek zincirli vaka halkasıyla kaleme alınmıştır. Hikâyenin vaka halkaları kahraman anlatıcının sevdiği kızla buluşmak için buluşma yerine gelmesiyle gerilir. Kızı beklemesiyle heyecan doruk noktasına çıkar. Bu noktada hikâyenin geçtiği mekân da dikkat çekicidir. Yazar, hikâyesini ıhlamur kokularının geldiği bir doğa ortamında şekillendirerek vaka halkalarını oluşturur. İki sevgilinin buluşması akabinde açığa çıkan hisler onların sıkıca sarılmalarını ve öpüşmelerini sağlar. Hikâyenin vaka halkarı şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Kahraman anlatıcının güneş batmak üzereyken sevdiği kızla buluşmak için beklemesi ve beklerken çok heyecanlanması.

Vaka Halkası 2: Kızın gelmesi ve kahraman anlatıcının gözlerinden yaşlar gelerek kızın ellerini öpmesi.

Vaka Halkası 3: İki gencin sohbet etmeye başlaması ve aşk duygusunun yoğunluğuyla sarılıp öpüşmeleri.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşılacağı gibi yazar, hikâyenin kahraman anlatıcısı ve sevgilisinin yaklaşık bir saatlik zaman dilimi içerisinde yaşadığı olayları ve duyguları neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele almıştır. Hikâyedeki gerilim noktası, giriş bölümünde kahraman anlatıcının beklediği yerde doruk noktadadır. Ancak, sevdiği kızın gelmesi ve iki sevgilinin kavuşması ile son bulur. Yazarın niyeti, iki gencin kalplerinde yeşerip büyüyen aşk duygusunu etkili bir şekilde yansıtmaktır. Bu nedenle gerilim unsuru, kahraman anlatıcının heyecanı hikâye içinde çok uzatılmamıştır.

Mehmed Celal'in *"İmtihan"* isimli hikâyesi de tek zincirli vaka örgüsüne sahip olmakla birlikte bu kavram hikâye içerisinde karmaşık bir yapıda görülmektedir. Çünkü hikâyeye genel bir çerçeve ile başlangıç yapılmıştır: *"(...) Saydıklarımdan sarf-ı nazar, yalnız elvâh-ı masûmânenin bu fıkrasını tezyin eden levhanın irae ettiği muhabbet-i samîmâneyi isbât edeyim"* (Resimli Gazete, nr.45, s.546). Aslında yazarın kullanmış olduğu bu ifade ile vaka arasında bir alaka bulunmamaktadır. Giriş bölümünde yer alan bu ifadeler birkaç cümle yer tutmakla beraber asıl vakaya geçişi sağlar. Böylelikle okuyucu hikâyenin nasıl kaleme alındığı hususunda bilgi sahibi olur. Küçük bir kız ve mürebbiyesi arasında yaşanan olayların anlatıldığı hikâyenin vaka örgüsü şu şekilde ilerler:

Vaka Halkası 1: Zengin ve varlık bir adamın kızı Zehra'nın eğitimi için Fransız bir mürebbiye bulması ve onun Zehra'nın eğitimi ile ilgilenmesi.

Vaka Halkası 2: Derse başladıktan bir sene sonra mürebbiyenin Zehra'yı imtihan yapacak olması ve imtihandan başarılı olursa ona çarşıda görmüş oldukları oyuncakları almayı vaat etmesi.

Vaka Halkası 3: Vaat edilen oyuncaklara kavuşmak için Zehra'nın yemek ve gezinti zamanlarında bile derslerini ezberlemeye devam etmesi.

Vaka Halkası 4: Mürebbiyenin ders yaptıkları esnada Zehra'ya iki soru sorması ancak Zehra'nın sorulan sorulara cevap verememesi.

Vaka Halkası 5: Mürebbiyesinin sorduğu sorulara cevap veremeyen küçük kızın üzüntüden gece boyunca uyuyamaması.

Vaka Halkası 6: Sabah olunca Zehra'nın başucunda bir gürültü duyması ve gözlerini açınca mürebbiyesinin kendisine almayı vaat ettiği oyuncakların karşısında olduğunu görmesi.

Vaka Halkası 7: Küçük kızın heyecanla yataktan kalkıp oyuncaklara koşması ve mürebbiyesinin bugün imtihandan başarılı olmak suretiyle oyuncakların onun olduğunu söylemesi.

Vaka Halkası 8: Zehra ve mürebbiyesinin gözyaşları içinde sarılmaları.

Zengin bir ailenin çocuğu olan Zehra ve onun eğitimi için bulunan mürebbiyenin aralarında husule gelen sevginin dramatik bir şekilde anlatıldığı hikâyede (V1) Zehra'nın babası kızının eğitimi için Frnasız bir mürebbiye bulur. Bu mürebbiye, okulunu birincilikle bitirmiş olmasının yanında terbiyesi ve ahlakî yapısının güzelliği ile olumlu bir görüntü çizmektedir. Derslere başladıktan yaklaşık bir sene sonra yaz tatilinin yaklaşmasıyla birlikte (V2) mürebbiye, Zehra'ya onu imtihan yapacağını ve bu imtihandan başarlı olursa daha önce çarşıda görmüş oldukları oyuncakları ona hediye edeceğini söyler. (V3) O günden sonra derslerine her zamankinden daha çok çalışan Zehra, oyuncakları hak edebilmek için gece gündüz derslerine çalışır. Fakat (V4) ders yaptıkları sırada mürebbiyesinin sormuş olduğu iki soruya cevap veremez. (V5) Mürebbiyesinin sormuş olduğu sorulara cevap veremeyen Zehra, hayalini kurduğu oyuncaklara kavuşamayacağı düşüncesiyle gece boyunca üzüntüden uyuyamaz. (V6) Zehra'nın üzülmesine daha fazla dayanamayan mürebbiyesi, onun istediği oyuncakları sabah başucuna getirip bırakır ve bu esnada küçük kız uyanır. (V7) Gözlerini açar açmaz günlerdir hayalini kurduğu oyuncakları karşısında gören Zehra heyecanla onlara koşar ve mürebbiyesi bugünkü imtihanı başarıyla verirse bu oyuncakların onun olduğunu söyler. (V8) İkisi de mutlu olan küçük kız ve mürebbiye birbirlerine sarılırlar. Vaka halkası 2 ve Vaka halkası 3, hikâyedeki vaka örgüsünün iç yapısını meydana getirir. Vaka halkası 4 ve vaka halkası 5'te gerilim yüksek seviyededir.

Ahmed Râsim'in *"Yavrumun Yavrusu"* isimli hikâyedeki dört yaşındaki küçük kız çocuğunun kuşunun hasta olup ölmesinden duyduğu vicdan azabı ve ıstırap; babası olan kahraman anlatıcının onun üzülen halini gördükçe çektiği acı hikâyede trajik bir yapı meydana getirmektedir. Kahraman anlatıcı, üç ay boyunca kızının en büyük eğlencesi olan kuşun bir anda hastalanıp ölmesi ile harap olan evladının haline dayanamaz. Kuşun ölümünün ardından evladının ne yapsa teskin olmayan ruh haline olan bakışı, hikâyedeki trajik derinliği oluşturur. Hikâyedeki *"Tamam üç ay o da yeni yeni terânelerle bizi işgâl eden bu kuş bir gün kanatlarını yanlarına çekerek başını bükerek tâ kafesin ortasında sabit bir halde kaldı."* (İkdâm, nr.442, s.3) ifadesiyle hikâyedeki zamanın üç ayı birkaç gün geçen bir süre üzerine kurulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan hikâyede, kronolojik bir zaman akışı mevcuttur. Hikâyenin vaka örgüsü şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Kahraman anlatıcının, dört yaşında olan kızına bir kuş alması ve küçük kızın bütün zamanını bu kuşla geçirmeye başlaması.

Vaka Halkası 2: Üç ay boyunca kızının en iyi arkadaşı olan kuşun bir anda hastalanması ve artık ötmemeye başlaması.

Vaka Halkası 3: Birkaç gün içinde hastalığı ilerleyen kuşun ölmesi ve küçük kızın kuşunun ölümünden derin bir üzüntü duyması.

Vaka Halkası 4: Kahraman anlatıcının kızının daha fazla olumsuz etkilenmemesi için kuşun cesedini atmak istemesi ancak kızın uykusunda iç geçirmesi neticesinde bundan vazgeçmesi.

Vaka Halkası 5: Kahraman anlatıcının sabaha karşı uyanan küçük kızını teskin edebilmek için ona yeni bir kuş alacağını söylemesi ancak küçük kızın gözyaşlarıyla bunu kabul etmemesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşılacağı üzere, küçük kızın kendisine ait olan canlı bir varlığın ölümünden duyduğu üzüntü ve bu üzüntünün onun ruhunda derin bir yara açtığı görülmektedir. Canlı olan bir varlığın kaybedilmesi neticesinde ona bir daha asla kavuşamayacağını bilmek, küçük kızı bir keder girdabına sürükler. Bunun yanında onu ne yaparsa yapsın teselli edemeyen babasının yaşadığı çaresizlik de hikâyenin entrik yapısını husule getirmiştir.

Yine Ahmed Râsim'in *"Endişe-i Hayat*" isimli hikâyesi de tek zincirli vaka örgüsü ile kurulmuştur. Hikâyedeki kadın kahraman Hasene'nin on iki seneden beri hapiste olan kocası Şevki'yi, Nüzhet ismindeki genç bir erkekle aldatması neticesinde üçünün de ölmesi anlatılır. Kocası onun uğruna işlemiş olduğu bir cinayetten ötürü 12 senedir hapiste olan Hasene, dokuz senedir kocası Şevki'den gelen hiçbir mektuba cevap vermemiştir. Son altı aydır da Nüzhet ismindeki genç adamla yasak bir ilişki yaşamaktadır. Kadın kocasından gelen mektupları görüp okudukça bir yandan vicdan azabı çekmekte, bir yandan da Nüzhet'le olan yasak aşkının meyvesini karnında taşıdığı için Nüzhet'e meyletmektedir. Hikâyedeki gerilimin dozu gitgide artan bir grafik çizer. Vaka halkaları birbiri üzerinde yükselişe geçer. Sonunda üç kahraman da trajik bir şekilde bu dünyadan göçer. Hikâyede vaka örgüsünü meydana getiren vakalar şöyledir:

Vaka Halkası 1: Yatakta beraber uyurlarken Nüzhet'in uykuya devam etmesi, Hasene'nin yüreğini yiyip bitiren bir vicdan azabıyla yataktan çıkması.

Vaka Halkası 2: Hasene'nin pencereye yaklaşıp geçmişe dair düşüncelere dalması ve sofayı geçip başka bir odaya gitmesi.

Vaka Halkası 3: Gittiği odadaki çekmecenin gözünden kocasının fotoğrafını çıkarıp öpmesi ve fotoğraftan kendisine ihanet ettiğini söyleyerek af dilemesi.

Vaka Halkası 4: Kocasının hapishaneden kendisine gönderdiği ve bir zarfın içinde sakladığı mektupları okumaya başlaması ve yaşadığı vicdan azabının daha çok artması.

Vaka Halkası 5: Sofadan bir ses gelmesi ve kadının bulunduğu odanın kapısının açılarak içeri Nüzhet'in girmesi.

Vaka Halkası 6: Nüzhet'in Hasene'ye neden burada olduğunu sorması ve bir sorun olup olmadığını öğrenmeye çalışması.

Vaka Halkası 7: Hasene'nin yüreğinde duyduğu vicdan azabının farkına varan Nüzhet'in kendi yaşadığı vicdan azabının daha yoğun olduğunu anlatması.

Vaka Halkası 8: Anlattıkları arasında Hasene'ye duyduğu yasak aşk yüzünden eski karısını öldürdüğünü itiraf eden Nüzhet'in anlattıklarıyla Hasene'nin gözyaşlarına boğulması.

Vaka Halkası 9: İki sevgilinin ölümden başka kurtuluş yollarının olmadığını düşünmeleri.

Vaka Halkası 10: Nüzhet'in evin içine girerek zehir alıp tekrar Hasene'nin yanına gelmesi.

Vaka Halkası 11: Hasene'nin karnında Nüzhet'in çocuğunu taşıdığını söylemesi.

Vaka Halkası 12: Nüzhet'in ne yapacağını bilmez bir halde elindeki zehirle yeniden kapıdan çıkması ve o anda bir silahın patlayarak Nüzhet'i alnından vurması.

Vaka Halkası 13: Korkudan yerinden kalkamayan Hasene'nin karşısına kapıdan kocası Şevki'nin çıkagelmesi.

Vaka Halkası 14: Şevki'nin bir cinayet daha işlemiş olduğu için hayatının kararmış olduğunu söylemesi ve tüm bunlara Hasene'nin neden olduğunu söyleyip onu suçlaması.

Vaka Halkası 15: Hasene'nin sahipsiz kalan bir kadının kötü yollara düşebileceğini söyleyerek onun da Şevki'yi suçlaması.

Vaka Halkası 16: İkisinin de suçunu kabul ederek birbirlerine sarılıp af dilemeleri ve ölmeye karar vermeleri.

Vaka Halkası 17: Ertesi sabah üçünün de cesedinin bulunması.

Hikâyedeki vakanın genel olarak Hasene etrafında döndüğü görülmektedir. Hikâyede bir gece boyunca yaşananlar ortaya konulur. Entrik yapı, Şevki'nin hapse girmesiyle kendi yalnızlığı ile baş başa kalan Hasene'nin son altı aydır yaşadığı yasak aşk çerçevesinde şekillenir. Vaka halkası 1-2-3-4'te Hasene'nin bu aşktan duyduğu pişmanlık gözler önüne serilir. Vaka halkası 5-6-7'de ise Nüzhet'in yaşadığı vicdan azabı ve cinayet işlediği itirafı Hasene'yi daha da içinden çıkılmaz bir hale sürükler. Hayatlarını sonlandırmayı düşünen iki sevgiliden Nüzhet'in zehir getirmesi ancak Hasene'nin hamile olduğunu söylemesi ve hemen ardından Nüzhet'in vurulup ölmesi gerilimi tırmandırır. Kadının korkudan olduğu yerde kalması, kocası Şevki'nin çıkagelmesi, aralarında konuşmaları, önce birbirlerini suçlayıp sonra birbirlerinden af dilemeleri, son olarak ölümü tercih etmeleri ve ertesi sabah cesetlerinin bulunması ile vaka son bulur.

3.1.2. Helezonik Vaka Örgüsü

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde tek zincirli vaka örgüsünden sonra en çok kullanılan vaka örgüsü şekli helezonik vaka örgüsüdür. Yazarlar kaleme almış oldukları hikâyelerinde vakaları geniş bir halka içinde ele alarak fiktif âlemdeki kurguya şekil verir. Hikâye içindeki vakaların zamanında sıçramalar ve kırılmalar yapılarak teşekkül eden vaka örgüsü hikâyenin çok boyutlu olmasına zemin hazırlar. Helezonik vaka örgüsünde *"en dışta bir vaka zinciri (çerçeve vaka), bunun içinde de bir başka vaka zinciri veya zincirleri (iç vaka veya vakalar) yer alır"* (Çetişli, 2009: 63). Bu vakalardan hangisinin ön planda olacağı yazarın tercihine bağlıdır. Burada önemli olan nokta, çerçeve vaka ile iç vaka arasında organik bir vaka kurulabilmesidir.

Abdullah Zühdü'nün *"Beyoğlu Hatıralarında"* isimli hikâyesi helezonik vaka örgüsü ile yazılmıştır. Hikâyede ele alınan Beyoğlu hayatına dair şekillenen vaka örgüsü, birkaç arkadaşın konuşması esnasında içlerinden birinin anlattıkları ile şekillenen olaylar zinciridir. Hikâyedeki itibarî âlem, kişiler, mekân ve zaman açısından incelendiğinde, anlatıcının konumu ön plana çıkar. Hikâyenin kahraman anlatıcısı, sözü arkadaşlarından olan başka bir hikâye kişisine vererek vakaları iç içe bağlı bir şekilde okuyucuya yansıtır. Böylece hikâyedeki entrik kurgu sürükleyici bir konuma gelir. Vakaların iç içe geçmesi ve vakalar arasındaki ilişkinin geriye dönüş ve o anla ilgili olması hikâyenin helezonik yapıda olmasını sağlamıştır.

Hikâyedeki çerçeve vaka, birkaç arkadaşın Beyoğlu'nun o seneki eğlenceleri hakkında sohbet etmeleri ile başlar. Bu vaka halkası, hikâyenin en dışında yer alır ve diğer vakalara şekil verir. Kahraman anlatıcının hikâyedeki misyonu, çerçeve vakayı oluşturma ve vaka halkaları arasındaki bağlantıyı sağlamaktır: *"Birkaç arkadaş idik. Beyoğlu'nun bu seneki eğlenceleri hakkında bir mübâhese cereyân ediyordu. Arkadaşlarımızdan kimi Kafe Komemres'te çalınan Olah musikasını, kimi Taksim bahçesindeki âfetin incesazını, kimi Tepebaşı'nda icrâ-yı hüner eden İtalyan operasını, kimi Konkordiya'yı tercih eyliyordu. Nihayet nevbet içimizde en güzel söylemekte maruf olan (M.C)e geldi"* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s. 88). M.C. takma ismiyle tanıtılan kahramanın Beyoğlu'na ve oradaki insanlara dair hatıraları diğer vaka halkalarını oluşturur. Hikâyedeki diğer vaka halkaları şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Birkaç arkadaşın toplanıp Beyoğlu'nun sene içindeki eğlenceleri hakkında konuşmaya başlaması.

Vaka Halkası 2: İçlerinden birinin sözü devralarak Beyoğlu'ndaki en büyük zevk ve eğlencenin gelenleri uzaktan seyretmek olduğunu ve bu söylediğini ispat etmek için gördüğü insan manzaralarından örnekler vermesi.

Vaka Halkası 3: Anlattıklarının bütün arkadaş grubunu düşündürmesi ve içlerinden birinin birtakım kadınların zulüm ve gaddarlığından bahsetmeye kalkışınca onu susturması ve sözü yeniden devralması.

Vaka Halkası 4: Bu gibi kadınları böyle yaftalamanın doğru olmayacağını, aksine onların haline acımak gerektiğini çünkü içlerinde çok çaresiz olanların bulunduğunu söylemesi.

Vaka Halkası 5: Diğerlerinin bunu nasıl ispat edebileceğini sormaları ve adamın bunu müşahadelerine, hatıralarına başvurarak anlatmaya başlaması.

Vaka Halkası 6: Adamın bir akşam Kristal'e gitmesi ve orada sahneye çıkan birkaç şarkıcıdan sonra sahneye 20-25 yaşlarında bir kızın çıkması ve "Ororet" şarkısını söyleyip orada bulunan herkesi eğlendirmesi.

Vaka Halkası 7: Bu sırada kapı tarafından bir adamın kahkaha seslerinin yükselmesi ve onu gören şarkıcı kızın sahnede düşüp bayılması.

Vaka Halkası 8: Herkes kadının sarası tutmuş ya da fenalık geçirmiş olabileceğini düşünürken adamın, genç muganniye ile kapıdaki o adam arasındaki ilişki daha önceki varsayımlarına dayanarak tahmin etmesi.

Vaka Halkası 9: Kapıda kahkaha atan adamın üç sene evvel Konkordiya Tiyatrosu'nda muganniye olan genç bir İngiliz kızının ölümüne sebep olduğunu bilmesi ve onu dinleyen arkadaşlarına ölen İngiliz kızını hatırladıklarını tasdik ettirmesi.

Vaka Halkası 10: Genç İngiliz kızını bir sabah Taksim bahçesinde genç ve yakışıklı bir adamla beraber görmesi ve kız için sevinmesi.

Vaka Halkası 11: Bir süre sonra İngiliz kızının yanındaki adamın masum genç kızları iğfal eden adi bir adam olduğunu öğrenmesi.

Vaka Halkası 12: Adamın ilerleyen zamanlarda genç İngiliz kızı ve sevdiği adamı görmesi, ancak adamın artık kızdan usanmış olduğunu hal ve hareketleriyle belli etmesi ve yeni arayışlar içine girmesi.

Vaka Halkası 13: Adamın bir Pazar sabahı gezinti yapmak amacıyla Aya Yorgi Tepesi'ne çıkması ve orada bir mezara tesadüf ederek mezarın genç İngiliz kızına ait olduğunu öğrenmesi.

Vaka Halkası 14: Kristal Tiyatrosu'nda gördüğü muganniyenin sonunun da ölen İngiliz kızı gibi olacağı için endişelenmesi ve onu dinleyen arkadaşlarının da onun haklılığına inanmaları.

Yukarıdaki vaka halkalarında Kristal Tiyatrosu'nun genç muganniyesinin hayatını mahveden ve daha önce de Konkordiya'daki genç İngiliz tiyatrocunun ölümüne

neden olan adamın üzerinde uyandırdığı, bu gibi kadınların çaresizliğini kanıtlama isteği hikâyenin vaka örgüsünün bir sarmal haline girmesine neden olmuştur. Adam, hatıralarından ve tecrübelerinden hareketle geçmişe yolculuk yapmış ve bunları arkadaşlarıyla paylaşarak kadınları yaftalamanın olumsuzluğunu onlara kanıtlamıştır. Özellikle hikâyede M.C. takma ismiyle karşımıza çıkan adamın, Kristal Tiyatrosu'ndaki kadın muganniye, Konkordiya'daki genç İngiliz tiyatrocu ve onları kandırıp tuzağa düşüren adam arasındaki bağlantı, hikâyenin vaka örgüsünü helezonik bir yapıya dönüştür. Kadınları önce âşık olduğuna inandırıp onları kullanan sonra onları yüzüstü ortada bırakan, hatta ölümüne neden bu adama karşı hissettiği ve bunları arkadaşlarına da anlatması, onların da bu gibi kadınlar hakkındaki düşüncelerini değiştirecek şekildedir.

Dönemin helezonik vaka örgüsü ile kurulan bir diğer hikâyesi de F. İskender'in *"Bir Sergüzeşt-i Bedbahtâne"* isimli hikâyesidir. Hikâyenin vaka örgüsü kahraman anlatıcının eski kitap satan kitapçıların birinden bir kitap satın alması ve birkaç gün sonra bu kitabın içinde çürümeye yüz tutmuş kâğıtlar bulması ile meydana gelir. Sürükleyici bir entrik kurguya sahip olan hikâyede, kahramanların başından geçen olaylar trajiktir. Hikâyenin içinde yer alan vaka halkaları, muallim, muallimin karısı ve karısının âşığı arasında yaşananlarla kurguya zenginlik katar. Yazar, hikâyenin vaka örgüsünü kahraman anlatıcının aldığı kitap arasında bulduğu, karısını öldürmüş olan bir muallimin notları üzerine kurar. Müsvedde kâğıttakileri yazan kahramanın mazisi yaşanan ana taşınarak onun trajik hikâyesi hikâyenin odak noktasına yerleştirilir. Kahraman anlatıcının almış olduğu kitabın içindeki müsvedde kâğıtta yazanlar: *"(...) Maznûn bulunduğum faal-i katl hakkındaki tahkîkâtınız doğrudur. Zaten mahkeme huzurunda bunların cümlesi doğru olduğunu itirâf eylemiş idim. Hakkımda göstermiş olduğunuz adâletten dolayı teşekkür ederim. Fakat vaz' edilen mevâd-ı nizâmiye hususiyet-i ahvâli muhâkeme edemez. Ben size sergüzeşt-i hayâtımı mütercime-i hâlimi hikâye eylemiş olsa idim elbette mazur görülür idim"* (Malûmât, nr.64, s.323) ifadesi ile başlar. Böylece mazide yaşanmış bir başka hikâye, vaka örgüsüne dâhil edilerek vakaların iç içe girmesi sağlanır. Hikâyenin vaka halkaları şu şekilde sıralanmıştır:

Vaka Halkası 1: Kahraman anlatıcının eski kitap satan kitapçıların birinden bir kitap satın alması ve kitabın içinde çürümeye yüz tutmuş müsveddeler bulması.

Vaka Halkası 2: Müsveddeleri alıp incelemeye başlayan kahraman anlatıcının bunların mahkeme evrakı olduğunu fark etmesi ve bunların içinde başka bir küçük kâğıt bularak okumaya başlaması.

Vaka Halkası 3: Kâğıttakileri yazan adamın mahkemede kendine yöneltilen suçlamaları kabul etmesi ancak hâkimlerin onun hayat hikâyesini dinlerlerse onu mazur göreceklerini söylemesi.

Vaka Halkası 4: Adamın fakir bir ailede dünyaya gelmesi ve anne babasından devamlı surette şiddet ve eziyet gördüğünü anlatması.

Vaka Halkası 5: Onun bu halini görüp ona acıyan bazı insanların ailesine karşı hiddetlenmesi ve yer yer tehdit etmeleri.

Vaka Halkası 6: Bir gün hayatını okumaya ve öğrenmeye adamış ihtiyar bir adamın ona sahip çıkıp okutması.

Vaka Halkası 7: Ona sahip çıkan ihtiyar adamı mahcup etmemek için derslerine çok çalışması.

Vaka Halkası 8: Bir gün ona sahip çıkan ihtiyar adamın köpeğini geceleri yatmakta olduğu ahıra götürüp onunla uyuması ancak gece havladığı için babasının gelip bıçakla köpeği öldürmesi.

Vaka Halkası 9: Sabah gelip köpeğin leşini gören ihtiyar adamın evine gidip birkaç gün ortalıkta görünmemesi.

Vaka Halkası 10: İhtiyar adamı merak eden adamın onun evine gitmesi ve yaşlı adamın cesedini bulup başında ağlaması.

Vaka Halkası 11: Yaşlı adamın destekleriyle okuyup muallim olan adamın ders vermeye başlaması ve evlenip yuva kurmak istemesi.

Vaka Halkası 12: Bir gün annesi yeni vefat etmiş, dünyada kimsesi kalmamış bir genç kızı görüp ona âşık olması ve evlenmeleri.

Vaka Halkası 13: Adamın karısının gözüne vahşi ve terbiyesiz görünmemek adıan ona olan aşkını belli edememesi ancak kızın bu evliliği baba-kız ilişkisi olarak görmesi.

Vaka Halkası 14: Adamın bir gün kızın ayaklarına kapanması ve ona deliler gibi âşık olduğunu söylemesi, ancak kızın adamı nefretle reddetmesi.

Vaka Halkası 15: Kızın adamın sevgisini kullanarak müsrif davranmaya başlaması ve adamın muallimlikten kazandığı paranın yetmemeye başlaması.

Vaka Halkası 16: Maddi yönden ihtiyaçlarını karşılayabilmek için evlerinin bir odasını talebelerinden birine kiraya vermesi.

Vaka Halkası 17: Etraftaki insanlardan karısı ve talebesi arasında yasak bir ilişki yaşandığına dair dedikodular duymaya başlaması.

Vaka Halkası 18: Bir gün vaktinden erken eve gitmesi ve karısıyla talebesini öpüşürken yakalaması.

Vaka Halkası 19: Adamın zevcesini döverek öldürmesi.

Vaka Halkası 20: Adamın işlediği suçları bir kez daha kabul etmesi ve hayatı boyunca zulüm görmüş, hakarete uğramış bir adam olduğunu söylemesi.

Vaka Halkası 21: Mektubu okuyan kahraman anlatıcının hayret içinde kalıp ağlaması ve okuduğu kâğıdı saklaması.

Yukarıdaki vaka halkalarında da görüleceği üzere her bir vaka halkası kendi içinde yeni bir vaka halkası oluşturmuş ve hikâye iç içe geçmiş bir vaka zincirine dönüşmüştür. Helezonik vaka örgüsü ile inşa edilen hikâye, üç kişi etrafında şekillenmiştir. Bu üç kişi, muallim, muallimin genç karısı ve anlatıcı konumundaki kahramandır. Hikâyedeki entrik kurgu, dış vakadan iç vakaya geçiş yaparak boyut kazanır. Hikâye, derinlik kazanan her bir vaka halkasından sonra başka bir yaşanmışlığın hikâyesini anlatır.

Mehmed Celâl'in *"Orada Yatıyor"* isimli hikâyesi de helezonik vaka örgüsü ile kurulmuştur. Hikâyenin entrik kurgusu, uzun müddet çocuğu olmayıp daha sonra anne olan, fakat çocuğunu kaybeden bir annenin evladının ölümünün ardından adeta derbeder olması üzerine kurgulanmıştır. Hikâyedeki vakalar, kahraman anlatıcı ve onun komşusu olan balıkçının karısı arasındaki konuşmalar arasına sıkıştırılır. Yazar, hikâyenin dramatik kurgusunu kahraman anlatıcının dertleştiği bu kadının anlattıkları üzerine kurar. Hikâyenin vaka örgüsü şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Kahraman anlatıcı ve altı aydan beri komşusu olan balıkçının karısı ile denk gelip oturmaları; kahraman anlatıcının kadının fiziksel görüntüsü, kocası ve evleri hakkında bilgiler vermesi.

Vaka Halkası 2: Kadının kahraman anlatıcıya kendisini ne kadar tanıdığına dair sorular sorması ve kahraman anlatıcının kadının yaşadıklarına dair bazı şeyler işittiğini söylemesi.

Vaka Halkası 3: Kadının kocasıyla aralarında açığa çıkan aşk duygusunun nasıl ilerlediğini anlatması ve severek evlendiklerini söylemesi.

Vaka Halkası 4: Kadının evlendikten sonra üç sene boyunca çocuk sahibi olamaması, ama üçüncü senenin sonunda bir oğullarının olması.

Vaka Halkası 5: Çocuğun ilk işittiği sesin denizdeki dalga sesi olması; dört yaşında ayaklarını denize sokup balık avlayan babasını seyretmesi; dokuz yaşındayken yüzmeyi öğrenmesi.

Vaka Halkası 6: Bir sabah çocuğun soyunup denize girmesi ve kadının kulübede kocasının balıkçı ağlarını tamir etmesi.

Vaka Halkası 7: Aniden denizden çocuğun çığlık sesinin yükselmesi ve kadının evden dışarı koşması.

Vaka Halkası 8: Çocuğun denizin içinde ellerini kaldırıp haykırması ve kadının hiç düşünmeden kendini denize atması.

Vaka Halkası 9: Kadının dalgaların arasında çocuğunun elini görmesi ve kadının olanca kuvvetiyle çocuğuna doğru yüzmeye çabalaması.

Vaka Halkası 10: O sırada uzaktan gelen bir sandalın çocuğunun çırpındığı yere doğru geliyor olması, ancak o andan sonra kadının bilincini yitirmesi.

Vaka Halkası 11: Kadının akşamüstü yatağının içinde uyanması, kocasının ağlıyor olması ve evladının ölmüş olduğunu anlaması.

Vaka Halkası 12: Hıçkırıklara boğulan kadının anlattıkları karşısında ne diyeceğini bilemeyen kahraman anlatıcıya kadının bir anda kahkaha ile gülerek ölen oğlunun mezarını göstermesi.

Vaka Halkası 13: Kahraman anlatıcının yağmurun ardından çıkan güneşi tasvir etmesi.

Kahraman anlatıcı, balıkçının karısının evladını kaybetmesinden duyduğu derin acı ve bunalımlı ruh halini iç içe geçmiş vaka halkaları aracılığıyla okuyucuya sunar. Okuyucu, kadının trajk hayatını her vaka halkasında biraz daha idrâk eder. Yazar, evlat acısını tatmış bir kadının hikâyesini kahraman anlatıcı ile olan sohbeti ile bir görüntüye kavuşturarak onun hikâyesini ortaya koymuştur.

3.1.3. Çok Zincirli Vaka Örgüsü

Çok zincirli vaka örgüsü, hikâyedeki entrik yapının teşekkül etmesine zemin hazırlayan vaka zincirlerinin ayrılıp daha sonra birleşmesi yoluyla meydana gelir. Bu tür vaka zinciri iki ya da daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. *"Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vaka zincirlerinin kesiştiği noktalardır"* (Tekin, 2011: 65). Bahsi geçen kesişme noktaları muayyen bir şahıs, tema ya da mekân olabilir. Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde kullanılan vaka örgüsü içerisinde en az tercih edilen çok zincirli vaka örgüsüdür. Bu dönem içerisinde tespit edilen hikâyelerden 19 tanesi çok zincirli vaka örgüsü ile yazılmıştır.

Selanikli Tevfik'in *"Bir Hafî Cinayet"* isimli hikâyesi çok zincirli vaka örgüsü ile oluşturulmuştur. Hikâyede roman yazarı olan Emil isimli yaşlı bir adamın Labadan kasabasına gelerek, bu kasabada kötü namıyla tanınan bir şatoyu özellikle yeni yazacağı cinayet romanına ilham olması için görmek ister. Ancak kasabadaki insanlar, bu yabancı adamın neden buraya geldiği ve onun bir katil olabileceği hususunda tedirginlik duymaya başlar. Bu açıdan bakıldığında hikâyede birden çok vaka karşımıza çıkar. Yazar hikâyede devamlı surette farklı kişilerin yaşadığı ve düşündüğü şeylere yönelir ve sonunda yine yaşlı adama döner. Kasabadaki şatonun geçmişine dair bilgilerin verilmesi, yaşlı adamın kasabaya yanında genç bir bayanla gelmesi ve şatoyu keşfe çıkması, insanların kasabaya gelen yaşlı adamın hal ve hareketlerinden şüphelenip endişeye kapılması, yaşlı adamın yanında olan genç bayanın birdenbire ortadan kaybolması ile insanların endişelerinin artması vaka örgüsünün çeşitlilik kazanmasını sağlamıştır. Hikâyedeki entrik kurgu, kasabaya gelen yabancı adamın kimliğinin keşfi ekseninde vücuda gelmiştir. *"Bir sonbahar günü idi ki (Labadan) karyesi ahalisi bir haber-i nâ-kehâni alarak cümleten garîk-i bahr-i endişe oldular"* (Teavün-i Aklâm,

nr.14, s.55) ifadesini kullanan anlatıcı, hikâyedeki vaka örgüsünün odak noktasını ortaya koyar. Hikâyedeki diğer kişilerin de vaka örgüsüne katılmasıyla vaka, çok zincirli bir şekle kavuşur.

Hikâyedeki vaka halkaları:

Vaka Halkası 1: Labadan kasabasında kötü şöhreti ile tanınan bir şatonun bulunması ve bu şatoya korkudan hiç kimsenin girmeye cesaret edememesi.

Vaka Halkası 2: Bir sonbahar günü şatoyu görmek üzere yaşlı bir adam ve yanında genç bir bayanın kasabaya gelmesi ve kasabadaki otele yerleşmeleri.

Vaka Halkası 3: Adam ve kadının otele yerleştikten sonra acele bir şekilde şatoya gitmeleri ve adamın orada hemen kalem kâğıda sarılıp yazı yazması.

Vaka Halkası 4: Ertesi gün çok şiddetli yağmur yağmasına rağmen yaşlı adamın yine şatoya gitmesi ve yazı yazmaya devam etmesi.

Vaka Halkası 5: Kasaba halkının bu yabancı adamın hal ve hareketlerinden şüpheye düşmeleri ve adamın kimliği konusunda kendi aralarında tahmin yürütmeye başlamaları.

Vaka Halkası 6: Yaşlı adamın kasabaya beraber geldiği kızı tren istasyonuna götürüp uğurlaması.

Vaka Halkası 7: Kasaba halkının adamın yanındaki kızın birdenbire ortadan kaybolduğunu ve adamın onu öldürmüş olabileceğini düşünmeleri.

Vaka Halkası 8: Yaşlı adamın yine şatoya gittiği bir gün kasabanın hâkim, doktor ve noter kâtibinden oluşan üç kişinin onu yakalamaları.

Vaka Halkası 9: Adamların yaşlı adama yanındaki kadına ne yaptığını sormaları ve onu sorguya çekmeleri.

Vaka Halkası 10: Yaşlı adamın onları ciddiye almayıp kendisine itham edilen suçlarla dalga geçmesi ve kendisinin bir roman yazarı olduğunu belirtmesi.

Vaka Halkası 11: Adamların yaşlı adamın anlattıklarına emin olamayarak onu kasabaya getirip nezarete atmaları.

Vaka Halkası 12: Bir müddet sonra kasabaya gelen sorgu hâkiminin yazar Emil Nora'yı tanıması ve meydana gelen yanlış anlamadan dolayı özür dileyerek yaşlı adamı tahliye etmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından hareketle vaka örgüsü, muayyen bir odak noktası etrafında kendisini çoğaltmıştır. Kasabadaki şatonun geçmişi, yabancı bir adamın ve genç bir kadının kasabaya gelmesi ve kasaba halkından hiç kimseyle iletişime geçmemeleri, bu iki yabancı insanın özellikle yaşlı adamın halkta şüphe uyandırıcı hareketlerde bulunması, kadının bir anda ortadan kaybolmasıyla iyice endişelenen halktan hâkim, doktor ve noter kâtibinin bir araya gelerek adamı sorguya çekip nezarete atmaları vaka örgüsüne çeşitlilik katmıştır. Yazar, yaşlı adamın kim olduğundan hareketle vaka örgüsünü devamlı surette yeni vakalara hazırlar.

Mehmed Celâl'in *"İki Hayat"* isimli hikâyesi de çok zincirli vaka örgüsü ile yazılmış bir başka hikâyedir. Anlatıcı, aynı yaşlardaki iki erkeğin farklı davranış şekillerini ve ailelerine olan tutumlarını hikâyenin genel yapısına uygun bir şekilde oluşturur. Hikâyedeki vaka örgüsü, aile ortamının hem koca hem de baba olan bir erkeğin hal ve hareketleriyle nasıl şekil aldığını ortaya koymaktadır. Tanrısal anlatıcının hikâyedeki vakalara vâkıf olan konumu ve bunu okuyucuya aktarması hikâyenin vaka örgüsüne uyan bir şekilde çoğaltılmasını sağlamıştır. Hikâyedeki vaka, bu açıdan olumlu ve olumsuz örnek olabilecek erkek kahramanlar üzerine kurulur. Bu noktada hikâyenin ismi olan *"İki Hayat",* hikâyenin vaka örgüsü ile ilişki içerisindedir. Hikâyedeki vaka halkalarından hareketle bu ilişki açıklanacak olursa:

Vaka Halkası 1: Yirmi altı yaşındaki bir adamın sabah kalkıp karısı ve kızıyla kahvaltı yapması, onları öpüp koklaması ve evden çıkıp işe gitmesi.

Vaka Halkası 2: Adamın cebindeki parayı harcamamak için tramvaya binmemesi ve işe yürüyerek gitmesi.

Vaka Halkası 3: Akşam olup işten çıkacağı vakit iş yerindeki arkadaşlarının adamı gezmeye davet etmesi ancak onun karısı ve çocuğunu yalnız bırakmamak adına bir bahane bulup gitmemesi.

Vaka Halkası 4: İşten çıkınca kızına bir fanila, karısına bir terlik alıp eve gitmesi.

Vaka Halkası 5: Hediyeleri alan anne ve kızın çok mutlu olmaları.

Vaka Halkası 6: Adamın ailesini ön plana çıkarak bu davranışının toplumun ilerlemesi adına önemli adım olması.

Vaka Halkası 7: Aynı yaşlardaki bir başka adamın gece içtiği içkinin tesiriyle sabah yataktan yüzü kızarmış, elleri titrek bir vaziyette uyanması ve karısına kötü muamelede bulunması.

Vaka Halkası 8: Cebinde kalan son parayla araba çağırıp bir lokantaya gidip yemek yemesi ve şarap içmesi.

Vaka Halkası 9: Gittiği her yerde insanların genç adama sarhoş demesi ve ondan uzak durmaları.

Vaka Halkası 10: Adamın parasız bir halde eve geri dönmesi.

Vaka Halkası 11: Adamın karısının evde yiyecek malzeme olmadığı için yemek yapamaması ve kızının da soğuktan titremesi.

Vaka Halkası 12: Adamın içkiden kafasını kaldıramaması ve ailesini gözardı eden davranışlarının toplumun gerilemesinin bir işareti olması.

Dikkat edildiği zaman hikâyedeki her vaka halkası, ayrı ayrı bir anlam birliği oluşturur. Anlatıcının, evine bağlı, karısına, çocuğuna sahip çıkan ve onları düşünen bir erkeğe karşı takındığı olumlu tavır, toplumun ilerlemesi ve medenileşmesi açısından son derece mühimdir. İçkiden başka bir şey düşünmeyen, cebindeki parasını har vurup harman savuran, karısına ve çocuğuna değer vermeyen bir erkeğin bu hali ise, toplumdaki gerilemenin işareti olup anlatıcı, sarhoş adam, karısı ve çocuğu ekseninde yaşananların trajik yönünü ön plana çıkarır.

Abdullah Zühdü'nün *"Eda"* isimli hikâyesi de çok zincirli vaka örgüsüne sahip hikâyelerdendir. Bu hikâyedeki dramatik aksiyon vaka halkaları arasında gerçekleşen geçişlerle hikâyeyi çok zincirli bir yapıya büründürür. Hikâyedeki kahramanlar, zaman ve mekânın kullanımı hikâyenin çok zincirli olmasını sağlayan yapı unsurlarıdır. Hikâyedeki kişiler arasındaki ilişkiler, tanrısal anlatıcı tarafından ortaya konar. Hikâyedeki olaylar genellikle geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatılır. Eda'nın düğün derneklerde, eğlence yerlerinde çengi oynamaya başlaması neden-sonuç ilişkisi

bakımından değerlendirilir. Hikâye, Eda ile Tosun Bey'in geçmişte yaşadığı aşk, Tosun'un Eda'yı ortada bırakması, kızın çengi olması, Vesîme Hanım'ın Tosun Bey'e evlenmesi için kimsesiz bir kız bulması, hikâyenin geçmişi ve şuanını, yaşanan değişimleri ortaya koyacak şekilde karşılanmıştır. Hikâyedeki vaka örgüsünü meydana getiren vaka halkaları aşağıdaki şekilde oluşmuştur.

Vaka Halkası 1: Siroz Hanedanı'ndan Tosun Bey'in izdivacı nedeniyle yapılan kına gecesinde çalgıcıların sazlarını çalması, hanendelerin şarkılarını söylemesi ve Eda'nın da şevkle raks etmesi.

Vaka Halkası 2: Düğünün tertibini sağlayan Vesîme Hanım'ın ve damat Tosun Bey'in tanıtılması, ikisinin de kişiliği hakkında bilgiler verilmesi.

Vaka Halkası 3: Tosun Bey'in İstanbul'a geldikten üç ay sonra Vesîme Hanım tarafından evliliğe ikna edilmesi ve evlenmesi için kimsesiz bir kız bulması.

Vaka Halkası 4: İzdivaca karar verildikten sonra düğün hazırlıklarına başlanması ve kına gecesi için İstanbul'un en tanınmış eğlence ekiplerinden Hayatî'nin takımının çağrılması.

Vaka Halkası 5: Hayatî'nin takımının tanıtılması; keman, ud, santur, kanun çalan sazendelerin yeteneğinden; dansçı Eda'nın güzelliğinden ve danstaki kabiliyetinden bahsedilmesi.

Vaka Halkası 6: Eda'nın geçmişine dair bilgiler verilmesi: Siroz civarında İncekarasu sahilinde bir çiftlik yaylasında ailesiyle beraber yaşaması ve bir çingene kızı olması.

Vaka Halkası 7: Eda 15-16 yaşlarındayken çiftliğin beyinin onu görüp çok beğenmesi ve kızın bir çiftlik beyinden gördüğü ilgi, takdir ve sevgiye kanarak beyin onu sevdiğine inanması.

Vaka Halkası 8: Çiftlik beyinin Eda'nın duygularıyla oynayıp onu ortada bırakması ve kızın çok üzülmesine rağmen derdini kimselere açamaması.

Vaka Halkası 9: Eda'nın yaşadıklarından sonra Siroz'da raks talimi görüp İstanbul'a gelmesi, çengi olması ve aradan seneler geçmesine rağmen ilk aşkını unutamaması.

Vaka Halkası 10: Eda ve çalgı takımının raks esnasında damat beyden para istemeleri ve Vesîme Hanım'ın kabul edip onları Tosun Bey'in yanına götürmesi.

Vaka Halkası 11: Odaya girdiklerinde karşısında Tosun'u gören Eda'nın gözlerine inanamayıp defalarca ona bakması ve düşüp bayılması.

Vaka Halkası 12: Çalgı ekibinin kızın yorulmuş olabileceğini ve biraz dinlenirse az sonra oynamaya devam edebileceğini söylemesi.

Vaka Halkası 13: Tosun Bey'in Eda'yı tanıdığını belli etmemeye çalışarak etrafa gülmesi ve Eda için bir avuç altın vererek kızın artık oynamamasını söylemesi.

Vaka Halkası 14: Anlatıcının, Eda'nın çingene olmasına rağmen bir kalp taşıdığını, ancak Tosun Bey'in bu gerçeğin bilincinde olmamasını eleştirmesi.

Hikâye, sıralanan vaka halkalarının art arda dizilmesi ve birbirini takip etmesi ile vaka örgüsünü oluşturur. Vaka halkaları arasındaki bağlantı, tanrısal anlatıcının yardımı ile gerçekleşir. Hikâyede bir yandan Eda'nın hayatı, içinde bulunduğu durum, çektiği aşk acısı anlatılırken; bir yandan da Tosun Bey ve Vesîme Hanım ekseninde gelişen olaylar ele alınır. Hikâye, tanrısal anlatıcının perspektifinde ilerlediği için bir taraftan Eda'nın hayatına yönelir; bir taraftan da Tosun Bey'in hayatını göz önüne getirir. Vaka halkaları, bu kişilerin hayatları, geçmişleri ve şuanda yaşadıkları ile dallanıp budaklanır. Eda ve Tosun Bey'in karşılaşması ile hikâyedeki gerilim zirveye çıkar.

Sonuç olarak, Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde vaka örgüsü olarak, tek zincirli vaka örgüsünün hâkimiyetini görmek mümkündür. Onu sırasıyla helezonik vaka örgüsü ve çok zincirli vaka örgüsü takip eder. Ancak helezonik ve çok zincirli vaka örgüsünün toplam sayısı 66 iken, tek zincirli vaka örgüsüne sahip olan hikâye sayısı 322'dir. Bu durum, dönem hikâyelerinin özellikle tek bir şahıs üzerinden gelişen duygu ve düşünceleri ele almasından ileri gelmekle birlikte, yazılan hikâyelerin büyük kısmının dönemin dergi ve gazetelerinde yayımlanan kısa hikâyeler olmasından kaynaklanmaktadır.

3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebî bir metnin teşekkülünde temel yapı taşlarından birisi bakış açısı ve anlatıcıdır. Bakış açısı ve anlatıcının belirlenmesi, hikâyeyi başlatan öğelerdir. Zaman, mekân, kişiler, tema gibi öğelere bir kompozisyon bütünlüğü katan ve edebî metne

estetik özellik hüviyeti veren bakış açısı ve anlatıcıdır. Edebî metin, bakış açısı ve anlatıcı olmadan okuyucuya nakledilemez. Anlatı yazarı, *"tıpkı bir mimar gibi, anlatımı gerçekleştirecek kişiyi (anlatıcıyı), bu kişinin konumunu (duracağı yeri) ve yine bu kişinin, olaylara, hangi noktadan ve nasıl bakacağını (bakış açısını) belirlemek zorundadır"* (Tekin, 2011: 49). Her edebî metinde bakış açısı ve anlatıcı vardır. Eserde anlatılan her şey, bu kişinin gözüyle okuyucuya sunulur. Anlatıcı bazen yazar, bazen metnin içinden bir kahraman, bazen de olayları ve kişileri dışardan izleyen biri olarak belirir.

En genel tanımıyla bakış açısı ve anlatıcı *"romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir"* (Çetin, 2005: 103). Aslında hem yazarı hem anlatıyı etkileyen bir yapıya sahip olan bakış açısı ve anlatıcı, fiktif âlemde geçen olayları kendi arzusuna, seçimlerine, zevklerine ve imkânlarına göre aktaran kişidir. Olayları aktarırken kendine göre belli bir düzenlemeye tabii tutar. Edebî metnin içindeki her şeyin aktarılmasında sorumluluk sahibidir. Mekân, zaman, kişiler, kişilerin söyleyemediği veya düşünmediği şeylerin yansıtılması gibi metin içindeki unsurlar sayesinde daha detaylı ve doğru bir şekilde tespit edilebilen anlatıcı, *"bir kurgu metnin en temel figürüdür"* (Demir, 2002: 18). Bakış açısı ve anlatıcı, edebî metnin yönünü tayin etmesinin yanında okuyucunun muhayyilesini de etkiler. Benzer olay, konu ve kişileri ele alan pek çok eserin mevcudiyeti, bakış açısı ve anlatıcılarındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinin büyük bir kısmında tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı görülür. Bunu kahraman bakış açısı ve anlatıcı takip eder. Tanık bakış açısı ve anlatıcı ise yok denecek kadar azdır.

3.2.1. Tanrısal Bakış Açısı ve Anlatıcı

Edebî metnin tarihsel gelişim süreci içerisinde yazarların yaygın bir şekilde kullandıkları bir bakış açısı ve tarzı olan tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, *"itibarî dünyada yaşanmış, yaşanan ve yaşanacak olan her şeyi bilir, görür ve duyar. Onun son derece geniş bilme, görme, duyma imkânı, kahramanların gönlü veya kafasından geçenleri duymaya kadar uzanır"* (Çetişli, 2009: 84). Bundan dolayı bu bakış açısı ve anlatıcı için olanaksız bir durum söz konusu değildir. Hâkim bakış açısı ve anlatıcı, anlatı boyunca olmuş ve olacak olaylar hakkında her bilgiye sahiptir, her şeyi bilir, her şeye gücü yeter.

Söylenmese bile olayların sebeplerini bilir. Bildikleri, zamanla ve mekânla sınırlı değildir. Bundan dolayı anlatımın istediği bir yerinde araya girmek, olaylar hakkında fikir beyan etmek, kişilerin başından geçenleri bilmek, bu bakış açısı ve anlatıcıya mahsustur. Okurlara hitap eder, açıklamalar ve gerekçeler öne sürer.

Ara Nesil dönemi hikâyelerinin büyük bir kısmı tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile yazılmıştır. Bu bakış açısı ve anlatıcının tespit edildiği hikâyelerden birisi, Mehmed Celâl'in *"Pek Muztarib!"* adlı hikâyesidir. Hikâye, tanrısal bakış açısının gücü ile başlar. Anlatıcı, annesini kaybedip bir başkasının yanında hizmetçi olarak çalışmaya başlayan küçük kız hakkında detaylı bilgiye sahiptir. Hatta onun iç dünyasında geçenlere bile vâkıf olan anlatıcı, küçük kızın ruh dünyasını gözler önüne serecek kadar geniş ve sınırsız bir hâkimiyet alanına sahiptir.

> *"(...) küçücük dimağından mâzinin hazîn bir hatırası geçti. Dudaklarını mâsumâne bir tebessümle kapayan bu hâtıra ise bir ay evvel vefât eden kendisini –küçük...pek küçük bir hizmetçi olmak üzere- bir çamaşırcı kadına terk eden validesinin yâdından ibâret idi."* (Hazine-i Fünûn, nr. 21, s.167)

Hikâye boyunca küçük kıza söz hakkı vermeyen ve kurgu anlamında her şeyi yönlendirici bir bakış açısı söz konusudur. Olay örgüsü, kızın geçmişi, bugünü ve düşünceleri, tanrısal bakış açısı ve anlatıcının süzgecinden geçirilerek okuyucuya aktarılır. Onun gördüğü rüya bile anlatıcının tekelindedir. Küçük kızın zihninden geçenleri sınırsız bir bakış açısıyla hikâyeleştiren, hatta gördüğü rüyayı bile bilen anlatıcı, kendi duygu ve düşüncelerini hikâyeye katmaktan da geri duramaz.

> *"(...) Gözlerini kapadı. Şimdi saf, mâsumâne, bununla beraber uhrevî bir ruyâ görüyordu. Bulutlar içinde beyaz bir libâs ile uçan, hafif, râşedâr yatağını kızına doğru uzatarak kânîlerin anlayamayacağı bir mest-i lâtenâhiyi işâret eden, sonra, sefâlet-dîde kızına- validelerden başka kimsede görülmeyen tebessümler saçan validesiyle ali bir mükâlemede bulunuyordu."* (Hazine-i Fünûn, nr. 21, s.167)

Kızın rüyasının, bilinçaltında yatan annesine duyduğu derin hasret duygusunun yoğunluğundan ileri geldiği tanrısal bakış açısından öğrenilir. Bu, tanrısal anlatıcının fiktif âlemdeki kahramanların gizli, bastırılmış duygu ve özlemlerini bilmesinden ileri gelen bir durumdur. Küçük kızın, anne hasretini yansıtan bu ifadeler, hikâyede ortaya

konmak istenen temanın oluşturulmasında önemli özelliklere sahiptir. Küçücük yaşta annesinin ölümüyle kimsesiz kalan ve hizmetçi olarak çamaşırcı bir kadının yanına verilen kızın hayata bakışı, yüreğinde annesine duyduğu sevgi ve özlem, tanrısal anlatıcının yönlendirmesine göre hikâye içerisinde vücut bulur.

Ahmed Râsim'in *"Mini Mini Yaramaz"* adlı hikâyesi de tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınmıştır. Fiktif âlemdeki olaylar ve durumlar bu bakış açısı ve anlatıcı ile okuyucuya aktarılır. Anlatıcı hikâyede yer alan anne ve çocukları hakkında bildiklerini anlatarak hikâyeye başlar: *"Vâlidelik bu. Hem vâlide hem evin ikinci derece büyüğü. Henüz genç. Fakat o nev-nihâl-i ismet daha bahâra tesâdüf eder etmez pür berk ü bâr olmuş. İki üç gonca açmış. Birisi henüz koklanmıyor. Birisi gülgûn bir çehre ile arz-ı inkışâf ediyor, diğeri daha ufak."* (İkdâm, nr. 121, s.3) Evinde her zamanki gündelik işleriyle meşgul olan kadının biri erkek biri kız olan iki büyük çocuğu o sırada okuldadır. Evinin işini yaparken zihni de bir yandan çocukların okulda derslerini dinleyip dinlemediği, sınavlarında başarılı olup olamadığı gibi düşüncelerle doludur. Bir süre sonra kadının kızı okuldan eve gelir. Ancak kız, erkek kardeşinin okulda kaldığını, öğretmenin ona ceza verdiğini annesine ağlayarak anlatır. Kadın, oğlu için endişelenip bunu babalarına nasıl söyleyeceklerinin korkusunu yaşarken birdenbire küçük oğlu Nâhid'in ortalıkta olmadığını fark eder. Çocuğun ortaya çıkması için uzun bir süre seslenir, fakat çocuktan hiçbir tepki gelmez. Durumu kızına söyleyen kadın, kızıyla birlikte Nâhid'in evde olabileceği her yere bakarlar. Ancak çocuğu hiçbir yerde bulamazlar. Tanrısal bakış açısı ve anlatıcı, evin küçük çocuğu olan Nâhid'in kaybolması sırasında yaşananları anlatırken, Nâhid'in evin bahçesindeki kuyuya düştüğünü düşünen Nâhid'in genç annesinin iç dünyasını bilir ve bunu okuyucuya kendi sözleriyle yansıtır:

> "*Bedbaht! Zevcine ne yüzle bakacak? Nazarında cihânın ehemmiyeti yok. Onu kim düşünür? Nâhid, o gönce-i emel soldu. Yıprandı. Hazır bir kabre düştü. Kanlı kuyu. Bu ev pek meşum. Artık oturulmaz."* (İkdâm, nr. 121, s.3)

Kadının, oğlu Nâhid'in öldüğünü düşündüğünü bilen anlatıcı, kadının zihninden geçen ifadeleri kullanarak kendi düzleminde yorumlar. Anlatıcı, kadının dile getiremediği ama zihninin karanlık köşelerinde saklı kalan duygu ve düşüncelerini kendi ifadeleri ile aktararak hikâye içerisindeki akışı sağlar. Söylememiş olsa bile kadının kocasından ne kadar korktuğunu da ortaya koyar. Bu açıdan onun bilgisi, zaman

ve mekânla ölçülemez. Çünkü tanrısal anlatıcı, hikâye kişilerinin yaşadıklarını ve zihnindekiler rahatlıkla bilebilir. Bunun yanında oğlunun öldüğünü düşündüğü an artık bu evde oturmasının olanaksız olduğu da düşünceleri içinde akıp gider. Ev için *"Bu ev pek meşum. Artık oturulmaz."* söyleminde bulunur. Tanrısal anlatıcı *"yalnızca karakterlerinin fikirleriyle duygularını değil, kendi fikirleriyle duygularını da açıklamakta özgürdür"* (Friedman, 2009: 98). Bu ifade, kadının yaşadığı kederi göstermekle beraber tanrısal anlatıcının da kadının kederi karşısında hüzünlendiğini gösterir niteliktedir.

Safveti Ziyâ'nın *"Derûn-ı Dil"* adlı hikâyesi de tanrısal bakış açısı ve anlatıcının egemen olduğu bir hikâye olup anlatıcının varlığı hem hikâyenin başında hem de sonunda net biçimde hissedilir. Tanrısal anlatıcı daha hikâyenin giriş bölümünde başkahraman Şekîb'in hislerini, zihninden geçenleri, çektiği aşk acısını bilme ayrıcalığına sahiptir. Delikanlının yaşadığı aşk ilişkisini bilen konumda olan anlatıcı, kahramanın düşüncelerini kapsayan ruh dünyasına ait bilgileri okumakla beraber onun gece boyu neler yaptığını da en ince ayrıntısına kadar bilir. Anlatıcının esas hedefi, Şekîb'in içine düştüğü sevdanın şiddetini ve yaşadığı çıkmazları okura yansıtmaktır.

> *"O gece, Şekîb sabaha kadar uyuyamamış, sigara içerek mehtâbı seyrederek, onu düşünerek pek geç vakte kadar odasında bir yukarı bir aşağı gezinmiş, gerinmiş, nihâyet birdenbire pencereleri kapamış, perdeleri indirmiş, yatağına atlamış, zorla gözlerini yummuş uyumaya çabalamış idi."* (Malûmât, nr. 67, s. 372)

Şekîb, uzun süreden beri bir kızı sever. Devamlı surette onu düşünür, ondan gelecek mektupların yolunu gözler. Hatta kıza olan hasretinden gözüne uyku girmediği geceler olur. Yine bir gece bu duygular içinde sabahı zor eder. O günün akşamı eve bir uşak gelir. Genç adam, kızdan aşk ve özlem dolu bir mektup geldiğini düşünürken uşağın getirdiği mektupta kız, Şekîb'den bugüne kadar yazmış olduğu bütün mektupları geri istediğini belirtir. Çok sevdiği ve her daim hayalini kurduğu kızın birdenbire gelişen ayrılık isteğini, mektuplarını geri istemesini anlayamayan genç, kızın kendisini sevmediğini ve başka biriyle izdivaç gerçekleştireceğini düşünür. Gelen uşağa hiç tereddüt etmeden mektupları geri verir. Hikâye, Şekîb'in kalbinde cereyan eden duyguların, tanrısal bakış açısı ve anlatıcı tarafından aktarılmasıyla son bulur.

> *"Şekîb pencereden başını çıkardı. Bilâ-ihtiyâr nazarıyla o adamı takîb etti. Ah! O murdâr setrenin bir köşesinde işte yine bir köşesinde işte yine bir ümidi, kalbinin en rakîk bir parçası daha mülevves ve berbâd olup gidiyor. Yüreğinde bir teessür-i iftirâk bir hüzn-i amik-i sevdâyı bırakıyordu."* (Derûn-ı Dil, s.441)

Görüldüğü üzere, okur, anlatıcının kim olduğunu, vakaları nereden anlattığını tahmin edemez. Vakanın içinde yer alan bir kahraman olmadığı için aktarmaktan, değerlendirmekten, yorumlamaktan başka bir görev üstlenemez. Bu nedenle tanrısal bakış açısı ve anlatıcıdır. Bu bakış açısı ve anlatıcı, Şekîb'den daha çok şey bilir, hatta onun zihninden geçen her şeye vakıftır. Kızın kendisine yazmış olduğu mektupları geri verdiği uşağın arkasından bakarken hissetiklerini bilmesinin yanında umutlarını kaybeden, hayalleri yıkılan Şekîb'in kendi kabuğuna çekildiğini ve hüzünlere gark olduğunun yorumlamasını yapan ve onun yaşadığı aşk acısına, umut bağladığı sevdiğinin kendisini yarı yolda bırakışına duyarsız kalamayan anlatıcı *"açıkça bu görünüşüyle hikâyesi arasında ilişki kurar"* (Stevick, 2010: 116) ve bu konudaki tavrını da sergilemiş olur. Bununla birlikte hikâye, şimdiki zaman diliminde yaşanan bir şeyin sahnelenerek verilmesinden ziyade geçmişte yaşanmış ve bitmiş gibi anlatılır.

H.Behice'nin *"Pakîze"* isimli hikâyesi de tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerden birisidir. İtibarî âlemin dışında bir yerlerde bulunan anlatıcı, bulunduğu konumdan Pakîze'nin ve babasının geçmişi hakkında malumat verir. Hikâye ilerledikçe anlatıcı, olayların ve kişilerin derin noktalarını gözler önüne serer. Bunlardan birisi Pakize'nin babası Neyyir Bey'in, Pakize ile ilgili düşüncelerini ve endişelerini içerir:

> *"Kendisi memuriyet mahaline gittiği zaman çocuk birtakım hizmetçilerin ortasında kalıp birçok münâsebetsiz şeyler taallüm edebilirdi. Evvelce evine bir Frenk kadını alıp kızını onun eline teslîm etmeyi düşündü. Sonra ehibbâsından pek çoklarının kızları yalnız Frenkçe terbiye gördükleri için nihâyetinde ne derece bedbaht olduklarını bir Türk kızının her şeyden evvel kendi terbiye ve lisânı öğrenmek lâzım olduğunu düşünerek ondan da ferâgat etti."* (Malûmât, nr. 198, s.392)

Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı bir hikâyede anlatıcı "ben" diye söze başlamaz, genel olarak üçüncü tekil kişi zamiri "o"yu kullanır. Kızı Pakize daha çok küçükken karısını kaybeden Neyyir Bey, annesiz büyüttüğü kızının milli ve manevi değerlerinin şuurundan bir genç kız olarak yetişebilmesi için devamlı surette neler yapması gerektiği düşünür. Bu açıdan anlatıcı, her zaman ve her yerdedir. Neyyir Bey'in düşüncelerini, niyetlerini bilir. Bundan ötürü okur ile paylaştığı bilgilerin tümüne vâkıftır. Ancak hikâyenin ilerleyen bölümlerinde hâkim bakış açısı ve anlatıcı devam eden metinde anlatıyı kesip okuyucu ile konuşmaya başlar ve okuyucunun dikkatini istediği yöne doğru çeker. Neyyir'in zihninden geçen düşünceler, Tanrısal anlatıcının niyetine göre yansıtılır. Anlatıcı, on beş yaşındaki bir genç kıza dair fikirlerini beyan eder.

> *"Bazı kimseler on beş yaşındaki bir kızı ömrünün nev-bahârında bir kadın add ederlerde de bence o yaştaki kızlar henüz çocuk olduğu ve hiçbir ahvâl ve harekâtlarında ciddiyet olduğu için o yaşta bir çocuktan bahs etmek doğru olamaz."* (Maârif, nr. 198, s.392)

Yukarıdaki parçada hâkim anlatıcının "ben" zamirini kullandığı görülmektedir. Anlatıcı III. tekil şahıstan I. tekil şahsa dönmüştür. Anlatının akışını bozarak *"lengüistik figür"* (Demir, 2002: 49) olarak beliren anlatıcı, anlatıyı kendi egemenliği altında çekip çevirir. Bunun yanında hikâyede gerçekleşen olayları bildirmekle yetinmeyip ayrıca söz konusu durum hakkında eleştirici ve yargılayıcı bir tavır takınarak kendi görüşlerini bildirir. Anlatıcı bir anda fiktif âlemin kapılarını kırarak ortaya çıkar ve okuyucuya görüşlerini belirtir. Her şeyi bilen anlatıcı, hikâye kahramanlarının duygu ve düşüncelerini vermekle yetinmeyip kendi duygu ve düşüncelerini de verir.

İbnü'l-Hızır Rüşdi'nin *"İyilik Unutulmuyor"* adlı hikâyesi de tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı bir hikâyedir. Hikâye, tanrısal bakış açısı ve anlatıcının hükmünü gösterir özellikte olup, anlatıcı, kişilerin geçmişine de bugününe de vâkıftır. Hikâye dünyasının dışında bir yerde duran anlatıcı bulunduğu noktadan bütün olayları, kişilerin bağlantılarını görebilir. Hikâyenin giriş paragrafından alınan aşağıdaki metinde anlatıcının bu tutumunu rahatlıkla görmek mümkündür.

> *"Vaktiyle haylice zengin fakat şimdi ziyadesiyle düşmüş olan Hacı Receb Ağa gelininin kerimesini otuz kuruş maaş ile beslemeliğe verdi. Bu hâl evvelce bir hayli fukarâ sevindirmiş*

> *olan ihtiyar pedere pek güç geldi. Bir de daha o gün hatta kendi yanında kızın ismini değiştirdiler. "Hasibe" idi "İşverîz" oldu. Adamcağızın bu da ziyadesiyle gücüne gitti."* (Malûmât, nr. 44, s. 966)

Alıntıda, Hacı Recep Ağa'nın hayatının özetlenerek anlatıldığı görülmektedir. Eskiden zengin olması, şimdi yoksul duruma düşmesi, kızını otuz kuruş maaş ile beslemeliğe vermiş olması ve bu durumun ona çok güç gelmesi, eskiden çok fakir sevindirmiş olması gibi ifadeler tanrısal anlatıcının sınırsız bilme ve görme özelliğinin metne yansıması olup zamanda geriye dönüşlerle geçmişi şimdiye taşıyan tanrısal anlatıcı, hem Hacı Recep Ağa'nın hem de ailesinin hayatının derinliklerini gözler önüne serer. Karısı çok hasta ve bakıma muhtaç olan adam, kimseden borç para alamadığı için bir tanecik evladını beslemeliğe vermek zorunda kalır. Yaz geldiğinde ırgatlık yaparak parasını kazanabilir. Böylece hem karısına güzelce bakabilecek hem de kızını besleme olarak verdiği o evden kurtarabilecektir. Ancak daha yazın gelmesine dört ay vardır. Adamın zihnindeki bu düşünceler, olayları üstten izleyen anlatıcı tarafından aktarılır. Bilhassa Hacı Recep Ağa ve çevresindeki insanların duygu ve fikirleri gözler önüne serilir. Üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılan olaylarda okur, Hacı Recep Ağa'nın ruh âlemine girme ve hissettiklerini bilme şansına sahiptir.

Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kolaylıkla tespit edildiği hikâyelerden birisi de Nabizâde Nâzım'ın *"Karabibik"* adlı hikâyesidir. Anlatıcı, sınırsız ve sonsuz bir aktarımla donanmış olan tanrısal bakış açısı-anlatıcıyı kullanır. Hikâye, başkişi olan Karabibik'in sabah erkenden kalkıp nadasa bırakılmış tarlası içinde yürümesiyle başlar. Karabibik'in fiziksel özelliklerini ve kıyafetlerini ayrıntılı bir şekilde tasvir eden anlatıcı, bu tarlanın Karabibik'e babası Koca Osman'dan miras kaldığını, tarlanın o zaman on iki dönüm olduğu, daha sonra dört dönümünü Kara Durmuş'a sattıklarını, şimdi sekiz dönüm kalan tarlaya da tarla komşusu olan Yosturoğlu'nun göz diktiğini ve bu sebeple aralarında kavgalar olduğunu kahramanın geçmişine dair bilgiler bilmenin verdiği sınırsız imtiyazla okuyucuya aktarır. Karabibik'in iç dünyasına girme yetkisinin de kendisinde olduğunu göstererek onun Yosturoğlu hakkındaki düşüncelerini sunar.

> *"Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi minâsebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor, elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten*

Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hırsından ölmemiş miydi?"

(Nabizâde Nâzım, 1961, s.66)

Karabibik'in içinde bulunduğu ortam, anlatıcı tarafından önce dışarıdan bir gözle sunularak okuyucuya aktarılır. Ardından kahramanın iç âlemine doğru bir ilerleme gerçekleşir. Böylelikle onun yaşamakta olduğu maddi ve manevi sıkıntılar ve bu sıkıntılar içindeki ruhsal hali anlatıcı tarafından gözler önüne serilir. Anlatıcı bunu gerçekleştirirken köy hayatına yönelik bir dil kullanır ve köye ait *"hayat tarzını okuyucunun bilinçaltında canlandıracak kelimelerle anlatarak"* (Özcan, 2013: 964) kahramanını daha gerçekçi bir şekilde ortaya koyar. Anlatıcı, kahramanın yaşadığı sıkıntıların etkilediği ruh halini okura daha iyi yansıtmak için iç monolog yöntemini kullanır.

Tahirzâde Kâzım'ın *"Ne Saâdet!"* isimli hikâyesi de tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerden birisidir. İki sevgilinin kavuşmasının ele alındığı hikâye, tanrısal bakış açısı-anlatıcı ile yazılır. İtibarî âlemdeki tanrısal anlatıcının her şeyden, herkesin yaşadığı şeylerden haberi vardır ve bu bilgileri okuyucuya anlatarak okuyucuyu bilgilendirir. Hikâye, annesinin kendisini bir başkasıyla evlendirecek olduğu Saadet'in bu olumsuz durumu, çocukluğundan beri büyük bir aşkla sevdiği Fuad'a anlatması ve iki âşığın ayrılmak zorunda kalması ile başlar. Sonsuza dek birbirlerinden ayrı kalacaklarını düşünen iki sevgilinin üzgün ruh hali, anlatıcı tarafından üst bir bakış açısı ile aktarılır. Saadet ve Fuad'ın kederli ruh halleri, davranışları hikâyeye onları üstten izleyen tanrısal anlatıcının dramatik ve trajik sunumu ile gözler önüne serilir.

"Evet, bu âh! Her iki genci de lerzenâk-ı haşyet ediyordu; çünkü (Saâdet) vedâ için gelmişti. İki hafta sonra komşularından (A…) Bey ile nikâhları icrâ olunacak, sevdiğini bir daha göremeyecek idi. Her iki sevdâzede küçükten beri yekdiğerini sevdiklerinden hengâm-ı iftirâkta dökecekleri gözyaşlarından bahsediyorlardı."

(Ne Saâdet!, s.422)

Saadet ve Fuad'ın geçmişine ve şuanına dair her şeyi bilen tanrısal bakış açısı-anlatıcı, iki sevgilinin yaşadığı ayrılığın neticesinde açığa çıkan acıyı ve kederi aktarmak amacıyla vakanın içerisinde birinin değil, ikisinin birden hal ve tavırlarını sergilemeyi tercih eder. Bunu gerçekleştirirken herhangi birisi tarafından *"konuşulmayan ve konuşulamayan cümleler verebilir; onların amacı söyleme veya anlatma değil, göstermedir"* (Hawthorn, 2014: 175). Böylelikle yarattığı fiktif âlemin

içindeki kahramanların duygu ve düşüncelerini ortaya koyma yönünde elindeki imkânları kullanmış olur. Bu sayede hikâyenin çok boyutlu olmasına imkân veren tanrısal anlatıcı, Saâdet ve Fuad ekseninde anlatıyı şekillendirir. İkisinin de iç dünyalarını aktaran anlatıcı, duruşunu da sergilemiş olur. Böylece yukarıdaki alıntıda da görüleceği üzere, hikâyedeki varlığını hissettirmekten imtina etmez. Aynı zaman dilimi içerisinde hem Saâdet'in hem Fuad'ın neler yaptığını bilen ve bunları aktaran anlatıcı, her şeyi sınırsız bilmenin fırsatlarını değerlendirmiş olur.

Ali Kemâl'in *"Son Dermân"* isimli hikâyesinde anlatıcı her şeyi bilen ve her şeyden haberi olan tanrısal bakış açısı ve anlatıcıdır. Hikâyedeki olayları anlatan anlatıcı, hikâyenin kahramanları olan Nedim ve Emel'in küçüklükten beri birbirlerini sevdiğini bilir ve onların geçmişi hakkında okuyucuyu bilgilendirir. Hikâye kişilerinin iç konuşmalarına dahi vâkıftır. İkisinin de birbiri hakkında olan düşünceleri bu şekilde sunulur:

> *"(...)Nedim'in küçük bir derdi olsa Emel'den mutlak saklıyor, mutlak nişanlısına şen görünmeye çalışıyordu. Biliyordu ki, birinin ıztırâbından diğeri derhâl müteessir oluyordu. Fakat Emel de böyle yapmıyor muydu? O da bu nükte-i takîkaya candan riâyet eylemiyor muydu? Kız: "Oh! Ne ulvî kalb ki benden latîf, benden dilârâ olduğu hâlde beni canı gibi seviyor." Oğlan ise "Ah! Ne saf vicdân! Bana nisbetle bir melek addediliyor da yine muhabbetini esirgemiyor. Hatta bir gül yerine, bana gülistân veriyor" diye ayrı ayrı tefekkürlere dalıyorlardı."* (İkdâm, nr.1290, s. 3)

Tanrısal bakış açısı-anlatıcı ile kaleme alınan hikâyede okuyucu, Nedim ve Emel'in ruh dünyalarına yapılmış olan bir yolculuğa çıkmış izlenimi duyar. Anlatıcının sahip olduğu güç, bu iki sevgilinin ruh dünyalarının ve birbirlerine olan sevdalarının keşfedilmesine olanak sağlar. Anlatıcı, Nedim ve Emel'in psikolojilerini, iç monologlarını kendi yaşıyormuşçasına üçüncü tekil şahıs ağzından okuyucunun dikkatine sunar. Hikâyeden alıntı yapılan yukarıdaki bölümde görüldüğü üzere, anlatıcı onların ruh dünyalarını çözümlemekte ve düşüncelerini teker teker okumaktadır. *"Karakterlerin algılarının dile getirilmesine gerek yoktur"* (Chatman, 2009: 144). Emel ve Nedim birbirlerine olan duygu ve düşüncelerini kendi kendilerine söylemezler, kelimeler anlatıcınındır. Anlatıcı onların ruh hallerini en ince ayrıntısına kadar

bildiğinden okurun kendisinden kuşku duymamasını sağlar ve kendisine olan inancı sağlamlaştırır. Böylece onların yaşamış oldukları ortam, olaylar ve daha sonra bu ortam ile olaylar içindeki ruhsal halleri ortaya konur.

M. Nigâr'ın *"Vaad-i Saâdet"* hikâyesi tanrısal bakış açısı ile anlatılır. Hikâyede özetleme, zamanda geriye dönüş ve diyalog tekniklerinde tanrısal bakış açısı ve anlatıcıya uygun olacak şekilde yararlanılır. Hikâyenin başında çayırda tek başına oturan ve oldukça üzgün olduğu görülen bir kız ile karşılaşılır. Bu kızın kim olduğu, neden üzgün bir halde oturduğu, başından neler geçtiği ile ilgili tüm bilgiler tanrısal anlatıcının bakış açısından öğrenilir.

> *"(...) Ahsen bu kızın ismidir. Ahsen, pederini hiç bilmezdi, çünkü pek küçük iken pederini gâib etmiş ve validesiyle beraber kalmıştı. Ahsen validesiyle Merdiven Köyü'nde bir oda ile bir mutfaktan ibâret olan kulübelerinde imrâr-ı hayât eyliyorlardı. Bir aydan beri vâlidesi de bister-i memâta serilmiş ve bir gün evvel Ahsen'i dünyada yalnız bırakarak zevcine iltihâk etmişti. İhsân bu darbe-i tahammülgüdâzdan pek ziyâde müteessir olmuş ve dünyada hâmîsiz kalmış olduğundan kendisinin kimin tarafından himâye edileceğini düşünüyordu."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.108, s.6)

Ahsen'in doğumundan bugüne kadar gelen hayatını özetleme tekniği ile aktaran anlatıcı, onun annesi öldükten sonra ne yapacağına dair zihninden geçen düşünceleri de sınırsız bilme özelliği sayesinde yansıtır. Daha küçük yaşında babasının bu dünyadan göçüp gitmesi, annesi ile zor şartlarda hayatlarını idame ettirmeye çalışmaları, annesinin de bir ay hasta yatıp akabinde vefat etmesi gibi olaylar karşısındaki trajik durumu, tanrısal anlatıcı tarafından dışarıdan izleyen bir gözlemci şeklinde hikâyede sunulur. Ahsen'in annesinin iki sene hizmetlerini gördüğü evin hanımını hatırlayıp onların yanına giden genç kızın, itibarî âlemdeki diğer kişilerle buluşma anını, tanrısal anlatıcı, *"Elini çıngırağa uzattı. Henüz çekmeden kapı açıldı. Yirmi iki yaşlarında bir bey göründü. Mütebbesimâne "O! Ahsen sen misin?" dedi. (...) Mürüvvet ne kadar sevinecektir."* (s.6) şeklinde aktarır. Hikâyedeki diğer kişiler olan Mükerrem ve Mürüvvet'in tanıtıldığı bu ibarelerden sonra onları İsmail Bey, Nimet Hanım, Vahdet, Cevdet gibi diğer kişiler takip eder. Bütün bunlar anlatıcının olay örgüsünü oluştururken takip edeceği yolun da bir göstergesidir. Olayların geçtiği mekân olan İsmail Bey'in

köşkünün öncesinde ve sonrasında yaşananlar, Ahsen'in hayatındaki süreçler, tanrısal anlatıcının sınırsız bilme özelliği ile hikâyede gösterilir.

Ara Nesil dönemi yazarları, hikâyelerinde çoğunlukla tanrısal bakış açısı ve anlatıcısını kullanmıştır. Tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde bazen hikâye yazarı kendini hikâyenin içine dâhil etmiş ve kurguyu etkilemiştir. Yazar anlatıcının hikâye içinde dramatik bir şekilde ön planda olduğunu görmek mümkündür. Hikâye kahramanlarının iç dünyalarına dair her şeyi bilen ve aktaran anlatıcı, aynı zamanda hikâyedeki diğer unsurlarla ilgili kendi fikirlerini de beyan etmektedir. Tanrısal anlatıcı, hikâye kahramanlarının geçmişte ve bugünde yaşadığı, düşündüğü her şeyi bilen ve aktaran bir konumda yer alır.

3.2.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Kahraman bakış açısı ve anlatıcı, fiktif âlemin içinde yer alan kahramanlardan birisidir. Kendini aşma gibi bir çaba içerisine girmeyen bu bakış açısı ve anlatıcı hakkında metin içinde yer yer bilgiler mevcuttur. Metindeki mesafeleri ortadan kaldırır, ancak *"tüm algılamaların, kurmaca öznesi olduğu ve kişilerin, olayların, yerlerin onun gözüyle anlatıldığı sınırlı bir bakış açısıdır"* (Kıran, 2011: 145). Kişilik olarak kimliği belli olan bu bakış açısı ve anlatıcının aktardıkları, baştan sona kendi bilgisi dâhilindedir. Her şey onun bildikleri, tecrübeleri, hisleri yani öznel dünyasıyla sınırlıdır. *"O, ilahî değil, bütünüyle beşerîdir"* (Çetişli, 2009: 85). Onun direkt iletişim kurabilecek unsurları bulunmaz. Kendi belirlediği, okurun öğrenmesini sağlayacağını düşündüğü yollarla hikâyeye yön verir. Sınırlı bir bilgi birikimine sahip olan bu anlatıcının her şeyi bilmesine imkân yoktur. Onun anlatı dünyası kendi ekseninde teşekkül eder. Kendi yaşadıklarıyla, bildikleriyle, hissettikleriyle ön plana çıkar. Gücü yettiğince çevresinde yaşananlar hakkında bilgi vermeye çalışır. Kahraman bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde genellikle otobiyografik yöntem hâkimdir.

Kahraman bakış açısı ve anlatıcı, birinci tekil şahıs ağzıyla konuştuğu için buna I. tekil bakış açısı ve anlatıcı-ben bakış açısı ve anlatıcı da denir. Anlattığı şeylerde kendisinin odak noktası olması, kendi dil ve üslûbunu kullanması okuyucu ile daha samimi ve inandırıcı bir diyalog kurmasını sağlar. Özellikle hikâyenin günlük, mektup vb. tarzda yazılması bu inandırıcılığı yükseltir. Ahmed Râsim'in bir aşk hikâyesi olan *"Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi"*nde mektup tekniği kullanılmıştır. Bu durum, ben bakış açısı ve anlatıcıyı belirginleştir. Hikâyenin kahramanı genç bir adam olan

Neyyir'dir. Neyyir, bir kıza sevdalanır. Kız da aynı derin duyguları ona karşı beslemektedir. Kıza yazdığı mektuplarda ona olan aşkını dile getiren kahraman anlatıcı, sevdiğinin o güzel yüzü aklına geldiğinde onunla ilgili hayallere daldığını ve onunla olan hayallerinin kendisini mutluluktan havalara uçurduğunu söyler. Kahraman anlatıcı, sevdasını kendi bakış açısına göre hissetmekte ve hissettiklerini de okuyucuya yansıtmaktadır.

> *"Ey neşve-i cân!*
> *Şeref-yâb-ı cemâliniz olduğum anda nâtıkiyet-i vicdâniyeme kadar icrâyı hükmeden sükût bende bir sermest-i tâm husûle getirdi. Fikrimde garib bir hayâl âlemi ibdâ ettiniz ki her levha-i bî-misâli hemen ebedî denecek neşvelerle müzeyyendir. Bilseniz neler düşünüyorum?"* (Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi, 1891, s.5)

Hikâyenin büyük bölümü mektuplara dayanmakla beraber, mazinin izlerini şu ana taşır. Ben anlatıcı olan Neyyir, iç dünyasını ve aşkının derinliğini sübjektif bir biçimde aktarırken aşkın onu nasıl sarıp sarmaladığını da anlatır. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde hikâyede kahraman anlatıcının ağzından yaşadığı aşkın doğuşu, yaşanması ve bitişi dile gelir. Geriye dönük olarak beş yıllık bir aşk ilişkisinde yaşadıklarını anlatır. Bu beş yıllık zaman diliminde yaşanan olaylar karşısında kişilerin ruh halleri tamamen Neyyir'in bakış açısından sunulur. Bunun yanında hikâyede Neyyir, kendi ruh âlemi ve sevdiği kızla olan ilişkisini, zamanla ilişkide yaşanan çıkmazları özeleştiri yaparak okuyucuya aktarır.

Nabizâde Nâzım'ın *"Yâdigârlarım"* isimli hikâyesi de günlük tarzında yazılmış olup söz, kahraman anlatıcının hâkimiyetine bırakılmıştır. Anılara dayanan hikâye, ismi belli olmayan kahraman anlatıcının geçmişini kapsamakla beraber içinde bulunduğu bedbin ve karamsar ruh hallerini ortaya koyar. Kahraman anlatıcı geçmiş "*yıllarından hatırladıklarını anılarla yaşantıların yorulduğu bir anlatıya dönüştürür"* (King-Kurtinis, 2009: 33). Hikâye, kahraman anlatıcının yoğun olarak buhran dolu iç dünyasını dile getirmesinden husule gelir. Kahraman anlatıcı tarafından aktarılan hikâyede iç monolog yöntemi sıkça tercih edilir. Onun kendi iç dünyasında yaptığı konuşmalar bu şekilde okuyucuya aktarılır.

> *"Of! Şu hayat bence tahammül-fersâ bir azap oldu. Herkes ne kadar şen, ne kadar memnun görünüyor, halbuki ben*

> *vücudumdan pişmanım. Emvâc-ı ehzânın şiddet-i telâtümiyle fikrim yeislere gark oluyor.* (Nâbizâde Nâzım, 1961, s. 9)

Kahraman anlatıcının ruhunun karanlık yönlerinin aktarılmasına rağmen yer yer diyalog tekniğine de yer verildiği görülür. İstanbul, İzmir ve Paris ekseninde geçen günlerini anlatan kahraman anlatıcı, buralarda olan ilişkilerini bu sayede okurun gözleri önüne serer. Yine bu diyaloglar sayesinde aşka, geçici heveslere ve sefahate kapılıp paralarını tüketmesi de dramatik bir şekilde hikâyede gün yüzüne çıkar. Anlatıcı, geçmişten bugüne kadar yaşadığı acı tecrübelerin tüm hayatını etkilediğini söylerken kapsayıcı bir anlatım oluşturur. Hikâyenin odak noktasında bulunan ben anlatıcı, kendi bakış açısına göre yaşadıklarını aktarır ve değerlendirmeye tabii tutar. Bunu gerçekleştirirken varlığını saklama ihtiyacı duymaz. Ayrıca hikâyenin günlük tarzında olduğu düşünüldüğünde, vaka sırasının düzenli olduğunu ve itibarî âlem içerisinde neler yaşadığını okura sergilemek istediğini görmek mümkündür.

Mahmud Kenan'ın *"O!"* isimli hikâyesi kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınmıştır. Hikâye, ismi belli olmayan kahraman anlatıcı ile yakın arkadaşı Süreya'yı br araya getirir. Kurgu genel olarak kahraman anlatıcının, çok sevdiği arkadaşı Süreya'nın sevgisini hak etmeyen bir kadına duyduğu aşkı analiz etmesi şeklinde kurgulanır. Söz I. tekil kişi anlatıcıdadır ve Süreya'nın yaşadığı üzüntüyü ve hoşnutsuzluğu dolaysız bir şekilde aktarır. Bunu gerçekleştirirken olayları kendi bakış açısının sınırları çerçevesinde ele alır. Süreya'yı, vakalara birebir şahit olan konumuyla kendisi aktarır.

> *"Zavallı Süreyâ! Tarîk-i muhabbette kemâl-i süratle ilerliyordu. Dildâdesi ile bir iki kere mülâkât ettikten sonra muhabbeti tezâuf etmeye başlamıştı. Ben Süreyâ'nın bu hâline teessüften başka bir şey ile mukâbele edemiyor idim. Zirâ, vefâsız olduğu bence gün gibi âşikâr olan bir kadın için kardeşimin uzun müddet üzülmesini, muztarib olmasını istemiyor idim. Ne fâide ki Süreyâ söz dinleyecek dereceyi çoktan geçmiş idi."* (Hazine-i Fünûn, nr. 47-48, s.475)

Hikâyenin kahraman anlatıcısı yaklaşık bir sene öncesine giderek çok samimi arkadaşı olan Süreyâ'yı kendisine âşık eden ve onun duygularıyla oynayan kadının yaptıklarından ve bunların arkadaşının ruh haline olan olumsuz etkilerinden bahseder. Bir anlamda uygun bulmadığı bu aşk ilişkisi hakkında sübjektif yorumlar yaparak

kendini ortaya koyar. Bireysel bir tavır takınarak olayları aktaran anlatıcı, karşısındaki kişiye anlatıyormuş gibi davranır. Fiktif âlem, kahraman anlatıcının bireysel ve sınırlı ekseninde aktarılmaktadır. Anlatıcı, hem yakın arkadaşı Süreyâ, hem de onun sevdiği kadın arasında yaşanan gelişmeleri anlatırken duygusal bir yaklaşım sergilemekten kendini alıkoyamaz ve Süreyâ için "zavallı" ifadesini kullanır. Bu durum, onun objektifliğine gölge düşürür.

I.tekil şahıs bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerden birisi de Mehmed Celâl'in *"Tasvîr-i Tasvîr"* isimli hikâyesidir. Hikâyedeki olayları okuyucuya aktaran ve hikâyenin kahramanı olan kişi hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Konakta yaşadığı için varlıklı biri olduğu düşünülebilir. Bir gün otururken bir şeyler satmak için sokaklarda dolaşan bir çingene kızı ve yanında yaşlıca bir kadının yürümekte olduğunu görür. Çingene kızını çok beğenen adam, kızı ve kadını bohçalarında ne var ne yok diye evine davet eder. Asıl niyeti kızla iletişim kurabilmektir. Hikâyeye ismini veren Tasvîr, çingene kızının ismidir. Kahraman anlatıcı, onun birini çok sevdiğini ama ona kavuşamadığı için çok acılar çektiğini öğrenir. Kızın sevdasının ve hüznünün içtenliği onu çok etkiler. Kahraman anlatıcı, Tasvîr ile ilgili duygu ve düşüncelerini samimi bir üslûpla okuyucuya iletir. Yaşanılan şeyleri aktarırken kendi varlığını hissettirecek şekilde değerlendirmelerde bulunur ve hikâye içindeki yerini belli eder.

> *"O söylerken, o süzgün gözlerden zevâle ermiş bir aşkın bârân-ı hazini geçiyor, o ufak dudaklardan mâzîde teâti olunmuş bûselerin izleri görülüyor sanıyordum. Acaba?.. Adam siz de!.. Şu mükedder kâinâtı bir behişt-i hülyaya gark eden muhabbet bir çingâne kalbine kadar tenezzül etsin!.. Belki!..* (Malûmât, nr.200, s.159)

Hikâyenin giriş kısmından itibaren kurgu içerisinde egemen olacak kişinin kendisi olacağının işaretini veren kahraman anlatıcı bunun yanında fiktif âlemde gerçekleşen olayları aktarmaktan ziyade bunu meddah tarzı bir üslupla sunar: *"Adam siz de! Şu mükedder kâinatı bir behişt-i hülyaya gark eden muhabbet bir çingane kalbine kadar tenezzül etsin!"* (s. 159) Karşısında biri varmış gibi konuşan ve vakaları aktaran kahraman anlatıcı, yaşanan olayları ve çingene kızı Tasvîr'i daha etkileyici bir sunum ile gözler önüne serer. Böylece okur ile arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Kahraman anlatıcı hikâye boyunca bu tutumunu devam ettirerek okurla konuşuyormuş veya okur onu izliyormuş gibi bir tavır takınır. Buna örnek olarak: *"Tasvîr o kadar coşmuştu ki*

düşüp bayılacağından korkuyordum.", *"Yoksa bunlar, kerre-i arz içinde her türlü mehâsin-i insâniyeden mahrum mudur?"* cümlelerini göstermek mümkündür.

Yeniceli Ziyaeddin'in *"Bir Hikâye"* isimli hikâyesinde de kahraman bakış açısı ve anlatıcı belirgin biçimde kullanılmıştır. Olaylar adı belli olmayan kahramanın bakış açısıyla okuyucuya sunulur. Kahramanı bir sabah erkenden annesi uyandırır. Biraderi ile beraber köye giderler. Köyde harman yerlerini gezerken anne, baba ve kızından oluşan bir aileye rast gelir. I.tekil şahıs anlatıcı, kıza karşı duyduğu hisleri dolaysız bir şekilde aktarmıştır.

> *"(...) Kız dediğim ise bahar çiçekleri gibi heyet-i mecmuası saf bir güzelliği gösterir, yüzü yed-i icâz kadar tek tasvîr eylediği en âşıkâne biri kadar rûhperver, gözleri ela, bakışı şehlâ... Hâsılı her tarafı tabiata muvafık. Köy kızlarına mahsus beyaz, kabaca bir bezden yapılmış bir libâsa bürünmüş her türlü müzeyyenâttan ârî, sade bir beyâbân-ı vahşet güzelinden ibâret idi."* (Hâzine-i Fünûn, nr.43-44, s. 441)

Belli bir zaman diliminde yaşanmış bir olaya iştirak eden, dolayısıyla bunları yaşamış olan kahraman anlatıcı *"anlatıcı-ben olarak anlatımın öznesidir"* (Tepebaşılı, 2012: 168). Fiktif âleme hâkim olan kahraman anlatıcı, geçmişte yaşanmış olaylara vâkıftır. Ağabeyiyle beraber köye gitmeye karar vermesi, yolda giderken karşılaştığı eşsiz tabiat güzellikleri, köye vardığında karşılaştığı insanların samimiyeti ve köyde ailesiyle birlikte gördüğü bir kızdan duygusal mânâda etkilenmesi onun önceden yaşamış olduğu şeylerdir. O, bütün bunları olay yerinde bulunmuş olduğundan ötürü görmüş ve gözlemleme imkânına sahip olmuştur. Anlattıklarının delili yine kendisidir. Anlattıklarına kendi duygu ve düşüncelerini karıştırmaktan imtinâ etmez.

Kahraman bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerden birisi de Tahirzâde Kâzım'ın *"Bir Levh-i Hazîn"* isimli hikâyedir. Hikâye, I.tekil şahsın ağzından anlatılarak başlar ve onun ağzından son bulur. Birâderi ölüm döşeğinde olan ben anlatıcı, haftasonu tatilinde evine dönmek üzere okuldan çıkar. Ancak ben anlatıcı eve gitmeyi hiç istememektedir. Ağabeyinin yatağa düşmüş ve annesinin kederlere boğulmuş hali, onu çok üzmektedir. Bu nedenle fiktif âleme ait her türlü olay ve durum, onun perspektifinden süzülerek metne aktarılır.

> *"Ben elân pencerenin önünde idim; mâh-ı dirahşanın bu letafetine nasb-ı nigâh ederek istikbâlde hiss edeceğim acı acı*

> *hâtıraları tefekkür ediyordum. Artık gözlerimden yaş akmıyordu; o menba-ı tabîî büsbütün kurumuştu. Oradan kalktım; bir kitâb alarak biraderimin karşısındaki minder üzerine oturdum. Güyâ kitâbı okuyormuş gibi ihtizâzlı ellerimle sahifelerini çeviriyordum. Lakin –yemin ederim ki- yaşlarla mestur olan gözlerim bir kelime bile görmüyordu.* (Hazine-i Fünûn, nr. 32-33, s. 355)

Kahraman anlatıcı, geriye dönüş tekniği ile anımsadığı gençlik zamanlarına ait olan bu acı olayı kendi iç dünyası, zaman ve mekân ekseninde anlatırken kendisi odak noktasıdır. Ben anlatıcı, durumu günden güne kötüye giden ağabeyinin halini düşündükçe eve gitmeyi hiç istemez. Tatil zamanı gelip arkadaşlarıyla okuldan çıkınca bütün arkadaşları sevinç içindeyken o, hüzünlere gark olur. Okuldan çıkıp istemeye istemeye eve gelmesi, annesini üzülmekten perişan olmuş bir halde görmesi, ağabeyinin ölüm döşeğinde yatması onun iç dünyasını olumsuz yönde etkiler, ağlamaktan gözleri kurur, yaptığı hiçbir işe konsantre olamaz. Evin içinde yaşanan olaylarla şekillenen ruh hali, hikâyede kahraman anlatıcının varlığını öne çıkarmak içindir. Onun hikâyeye aktardığı şeyler, ruhsal yapısının da derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olur.

Kâtibzâde Nazîf'in ismi belli olmayan hikâyesinde I.tekil anlatıcı ve okuyucu arasında herhangi bir engel bulunmamaktadır. Anlatı, *"anlatıcının şahit olup yaşadığı olayları otobiyografik karakterde anlatmasıyla ortaya çıkar"* (Orhanoğlu, 2014: 197). Geçmişe doğru giden ben anlatıcı, bir Nisan günü Hamdi ismindeki bir arkadaşıyla birlikte Cihangir'den Salıpazarı'na doğru yürür. Oradan Büyükada'ya doğru yola çıkarlar. Büyükada'da başka arkadaşlarıyla bir araya gelirler. Daha sonra başka bir beyle tanışırlar, sohbeti ilerletirler. Akşam olunca, yeni tanışmış oldukları bu bey geceyi kendi evinde geçirmeleri için onlara ısrar eder. Kahraman anlatıcı da dâhil olmak üzere hepsi bu teklifi kabul eder. Eve giderler. Adamın karısı olarak tanıttığı bir kadınla tanışırlar. Yemek yenir, daha sonra istirahat etmek için herkes odasına çekilir. Ancak ben anlatıcıyı uyku tutmaz. Bir süre sonra bir kadının feryatları kulağına çalınır. Yatakta kalmak için kendini zorlasa da daha fazla dayanamaz. Feryat eden bu kadın, evinde kaldıkları adamın daha ölmeden mezara koyduğu hakiki karısıdır. Kadın hasta yatağında ölümü beklerken, adam metresini eve kadar getirmiş gününü gün etmektedir. Kahraman anlatıcı, öğrenmiş olduğu bu acı gerçeğin ağırlığı karşısında ezilir. Adamın tanıdığına, onun evine gelip kaldığına bin pişman olur. Kimseye bir şey demeden evden

çıkıp gider. Kahraman anlatıcı, bunları anlatmaya başlamadan önce okuyucuya yaşamış olduğu acı olay hakkında bilgi verir. Bu noktada meddah üslûbunu devreye sokar, okuyucu ile arasındaki perdeyi kaldırır.

> *"Acaba ben mi mütehassisim? Orasını bilemem. Fakat; vakayı teessürât-ı nâ-mütenâhîye iltikâ ile beni hüngür hüngür ağlatmak derecelerine getiren bu fâciayı etraflıca efhâm edeyim de edilecek muhâkeme, verilecek hükm size aid olsun olmaz mı!"* (İrtika, nr. 81-33, s.132)

Geçmişi şu ana taşıyan kahraman anlatıcı, geriye dönük yaşamış olduğu acı ve keder dolu bir hatırayı aktaracağını hikâyenin başında okuyucu ile paylaşır. Anlatıcı, geçmişteki analizleri ile şuandaki farkındalığına ulaşabilmiştir. Hissettiği fakat yanındaki diğer arkadaşlara açamadığı acı gerçek, onu derin bir karamsarlığa sürükler ve hemen evden çıkıp gider. Onu olumsuz yönde etkileyen olayı hem duygusal hem de eylemsel yönüyle ortaya koyar. Anımsanan ve aktarılan bu olay, kahraman anlatıcının gözü önünde yeniden cereyan eder ve ona dair yorumlarla hikâyeye taşınır. Hayata karşı her daim olumsuz bir bakış açısına sahip olan ben anlatıcı, o günden sonra hayattan büsbütün iğrenmeye başlar.

A.Nadîr'in *"Hande!"* isimli hikâyesi de kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile kaleme alınmış bir başka hikâyedir. Olaylar ismi verilmeyen kahramanın bakış açısıyla gözler önüne serilir. Onun dışına çıkılmamıştır. Ben anlatıcı, hikâyenin giriş kısmında çok değer verdiği bir dostu ve onun her biri çok iyi yetişmiş evlatları hakkında okuyucuyu bilgilendirir. Bu bilgilendirme, ben anlatıcının kadîm dostuna neden bu kadar değer verdiğini de açıklamaktadır:

> *"En-güzîn ahbabımdan bir zât vardır ki kendisiyle hemen on beş senedir görüşürüm. Ahlâk-ı faziletine, mezâyâ-yı vicdaniye ashabından bulunduğum için her görüştükçe ellerini öperim. Müşarün-ileyh kâffe-i secâyâ-yı ber-güzîdesine terbiye etmiştir. Cenâb-ı Hakkın kendisine ihsân eylediği iki kız ile bir erkek çocuğun senelerine göre müktesebât-ı ilmiyyeleri sahîhan şâyân-ı hayret olduktan başka meziyyât-ı ahlâkıyyeleri de tasavvurun fevkindedir."* (Maârif, nr.183, s.218)

Hikâyenin kahraman anlatıcısı, dostunun mutlu hayatını ve bu ailenin direği olan adamın çocuklarına olan sevgisini, onlara verdiği eğitim ve terbiyeyi bireysel bakış açısı

ile aktarır. Bu açıdan ben anlatıcı, dostunun ve ailesinin adeta bir sözcüsü konumundadır. O, hikâyenin diğer kahramanları olan dostu ve onun aile bireylerinin özelliklerini kendi bakış açısına göre şekillendirir. Hikâyenin kahraman anlatıcısı olan kişinin anı şeklinde anlattığı olaylarda kendi ismini vermediği görülür. Ancak fiktif âlem içerisindeki varlığını dramatik bir şekilde okuyucuya sergiler. Anlatıcının karşısında bir dinleyici topluluğu varmış izlenimi çıkarmak mümkündür.

Ahmed Râsim'in *"En Uzun Gece"* isimli hikâyesinde de kahraman bakış açısı ve anlatıcı kullanılmıştır. Hikâyede ismi verilmeyen başkişi, olayları hem yaşayan hem de aktarandır. Kahraman evlidir, iki çocuğu vardır. Ama o gece evde yalnızdır. Karısının ve çocuklarının eşyalarına baktıkça onları özlediğini hisseder. Bu düşüncelerle uykuya dalar. Sonrasında ilginç olaylar yaşar ve yaşadıklarını, hissetiği korkuları okuyucuya dolaysız şekilde anlatır:

> *"(...) Galiba bir çeyrek kadar dalmışım. Bir şamar beni yatağın içinde dimdik doğrulttu. Gözlerim fal taşı gibi açıldı. Zangır zangır titriyorum. Lakin odada kimse yok. Derhal kapıya koştum. Kilitli. Ah, anahtar içeriki odada! Nasıl çıkmalı? Eyvah! Korku, halecân başladı. Ne yapacağımı şaşırdım. Beri tarafta duran masanın üzerindeki ekmek bıçağı gözüme ilişti. Ufak bir teselli ile elime aldım. Oldukça bir metânet ile yüklüğe doğru yürüdüm. Kapısını birdenbire açtım! Kimse yok!* (Hâzine-i Fünûn, nr.30, s. 241)

Bir anılar silsilesi şeklinde kurgulanan hikâyenin bütününde kahraman anlatıcının varlığını bariz biçimde okuyucuya hissettirdiğini söylemek mümkündür. Karısı ve çocukları olmadan geçirdiği bir gecede yaşadığı korku ve heyecanı, şuanda duyumsayan başkişinin yaşadıklarına dair değerlendirmeleri birinci tekil şahıs tarafından aktarılır. Aktardıklarının okuyucu ile arasında bir sınır yokmuş gibi sunar. O gece yaşadıklarını aktrırken kendi bakış açısını devreye sokar. Olayı aktarırken çeşitli yorum ve bilgilendirmelerde bulunur.

Ali Kemâl'in *"Lola"* isimli hikâyesinde olayları anlatan kişi, kahraman anlatıcıdır. Yabancı bir memlekette yaşadıklarını aktaran anlatıcı, hatıra niteliğindeki olayları okuyucuya hem sunan hem de yaşayandır. Adını bilmediğimiz I. tekil şahıs anlatıcı, Cenevre Gölü'nün kıyısında, Lola ve bir kız arkadaşıyla gezintiye çıkar. Aslında ben anlatıcı ve Lola bir seneden beri tanışıp görüşmektedir, ancak bu kır

gezintisi ben anlatıcı ve Lola'nın birbirlerine karşı olan hislerinin açığa çıktığı bir aşk kaçamağına dönüşür.

> *"Garîbdir, elini öptüğüm dakikadan beri Lola'dan bana, benden Lola'ya karşı bir temâyül peydâ oldu ki yürüdükçe, bahâra, bedâyi'e doğru ilerledikçe feyz alıyordu. Bilâ-ihtiyâr birbirimizden tarafa geliyor, zaman zaman yine bilâ-ihtiyâr el ele veriyorduk. En garibi ikide bir de rikkat ve nevâzişle yekdiğerimize bakıyorduk da nigâhlarımız tekâbül edince hâlimiz tebeddül ediveriyordu. O kıpkırmızı oluyordu, beni ufak bir düşüncedir alıyordu."* (İkdâm, nr.1281, s.3)

Kahraman anlatıcı, kendi başından geçen duygusal bir hatırayı okuyucuya aktarır. Bunu yaparken geriye dönüş tekniği kullanır. Onun, Lola ismindeki gayrimüslim bir kızla yaşadığı aşk dolu anları hikâyede sunması kahraman anlatıcının görme, duyma ve bilme gibi hususlardaki sınırlı gücünü ortadan kaldırır. Lola ile yaşadığı anlar, kahraman anlatıcının ekseninde ilerler ve şekillenir. Bu sebeple okuyucu, olayları ve kişileri onun bakış açısından görmeye ve analiz etmeye çalışır. Başkişinin duygularını, iç dünyasında yaşadıklarını, yaşananları ele alış şeklini kahraman anlatıcı ve bakış açısı sayesinde biliriz. Böylece okuyucuya kendi iç dünyasını göstermekle beraber, hikâyeye daha canlı ve içten bir anlatım sağlar.

Ara Nesil Dönemi hikâye yazarlarının tanrısal bakış açısı ve anlatıcıdan sonra en çok tercih ettikleri kahraman bakış açısı ve anlatıcıdır. Kahraman bakış açısı ve anlatıcı, fiktif âlemde bazen kendi yaşadıklarını anlatır ya da kendi iç dünyasını dolaysız aktarır; bazen de çevresindeki kişilerin yaşadıklarını gözlemleyip aktaran kişi olarak karşımıza çıkar. Genellikle geriye dönüş tekniği kullanılarak mektup ve günlüklerle anlatıcının geçmiş ve şuanına dair durumları arasındaki fark net bir şekilde ortaya konur. Hikâyenin anlatıcısı olan kahraman, kendi beyanları ile bireysel bir ifade tarzı kazanır.

3.2.3. Tanık Bakış Açısı ve Anlatıcı

Tanık, *"gördüğünü ve bildiğini anlatan, bilgi veren kimse, şahit"* (Türkçe Sözlük, 1998: 2131) demektir. Tanık bakış açısı ve anlatıcı, fiktif âlemde gördüklerini ve bildiklerini okuyucuya aktarır. Bu bakış açısı ve anlatıcının konumu, fiktif âleme konuşlanmıştır ve fiktif âlemdeki kişilerle aynı âlemi paylaşır. Ancak anlatıcı, diğer kişilere ve olaylara âdeta bir kamera tarafsızlığıyla yaklaşır. Bu bakış açısı ve anlatıcısı

olayları tarafsız, nesnel ve kişilere bağlı olmadan sunar. Kısacası *"kahramanların düşünceleriyle ilgili bilgileri ve her tür öznelliği dışlar"* (Kıran, 2011: 144). Olaylara müdahale etmekten vazgeçen anlatıcı, varlığını hikâye kahramanlarının arkasına gizler. Okur ise olayları kameradan izliyor gibidir. Bu durum çoğu zaman anlatıcının var mı yok mu olduğu şüphesini doğurur. Çünkü anlatıcı, okuyucuyla iletişim kurmaz. Anlatıcının olaylara hâkimiyeti belirli sınırlar çerçevesindedir. Olup biten her şeyi bilmek gibi bir kaygısı yoktur. Bütün bunlar göz önüne alındığında olaylar anlatılmaz, gösterilir. *"Okur kendi kendisiyle, anlatıcı ise kendi kendisiyle baş başadır"* (Tepebaşılı, 2012: 177).

Ara Nesil Dönemi yazarlarının hikâyelerinde tanık bakış açısı ve anlatıcı yok denecek kadar azdır. Tanık bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı hikâyelerden birisi M. Enîs'in *"Bir Hayât-ı Fenâ-yı Karîn"* hikâyesidir. Tanık anlatıcı hikâyenin bazı bölümlerinde gözlemlerine dayanarak okuyucuya ipucu vermeye çalışsa da, tanık anlatıcının varlığı hissedilir. Çevre tasviri ile başlayan hikâyede tanık anlatıcı, yönünü daha sonra mezarlığa döner. Burada genç yaşta vefat eden bir delikanlının cenaze merasimi vardır. Okuyucu olayları bir kamera objektifinden seyrediyormuş hissine kapılır.

> *"(...) Mezârı en sonra terk edenler üç vücûd idi: Biri beyaz sakallı, senelerin teâkub-ı şedâidiyle beli bükülmüş, mâil-i intifâ bir şule gibi mühtezz olan hayât-ı mütebâkıyyesini şiddetlice sarsan yeni bir kederle gözleri ıslanmış bir ihtiyar- diğeri orta boylu, otuz üç, otuz dört yaşlarında, hemen saçları kâmilen beyaz bir genç- üçüncüsü de mâî gözlü, ipek gibi sarı saçlı, melîh çehreli, bıyıkları yeni terlemeye başlamış bir delikanlı idi. Üçü de delikanlının çehre-i giryebârına bakarak: -Ah! Zavallı arkadaşımın bu devr-i cîvânîde mezâra gireceği kimin hatırına gelirdi! Bir nâire-i derûn içinde, bir melâl-i kalb altında tebâh oldu gitti ki sebebi de beraber gömüldü, kimseye belli etmedi!.. dedi.* (Hâzine-i Fünûn, nr.11, s. 92)

Tanık anlatıcı, genç yaşında vefat eden bir delikanlının defnedilmesi sırasında orada bulunan üç kişiyi fiziksel özellikleri, yaşları, ruh halleri ve söyledikleri sözler ekseninde nesnel bir tutumla aktarır. Bu aktarımı gerçekleştirirken yapılanları gördüğü ve duyduğu şekliyle aktarırken olaylara herhangi bir müdahalede bulunmaz. Mezar

başındaki kişiler hakkındaki bildikleri, mezar başında gördükleriyle sınırlıdır. Mezar başındakilerin konuşmalarından ölen adamın bu genç yaşında derin bir ateş, gamlı bir kalp altında yitip gittiğini, buna sebep olan şeyin de kimsenin bilmediğini duyan tanık anlatıcı, mezar başındaki üç kişinin kendi aralarındaki konuşmalardan öteye gidemez.

Fatma Makbule Leman'ın *"Nedem"* isimli hikâyesinde de tanık bakış açısı ve anlatıcıyı görmek mümkündür. Tanık anlatıcı, aktardıklarıyla hikâye dışındaki konumuyla yer alır. Hikâyenin giriş bölümünde hasta ve son derece yoksul bir adam karşımıza çıkar. Onun bu halini ortaya koyan tanık anlatıcının aktardıklarında az da olsa öznellik hissedilse de anlatıcı, hasta yaşlı adama ve onun bulunduğu mekâna, dışarıdan belli bir mesafeden bir gözlemci sıfatıyla yaklaşır ve okuyucuya bu şekilde aktarır.

> *"Bir hasta, bir karyola, hayır hata ettik, bir makbere, bir mevtâ desek daha yakışacak. Çünkü bu karyola hemen yevm boştur. Bir ot minderin kanaviçesi hem şiltelik, hem çarşaflık eder. Solgun çehresi, fersiz gözleriyle gerçekten bir mevtaya benzeyen hastanın üstündeki beyaz bir örtüye de yorgan demekten ziyâde kefen demek münâsibdir!"* (Ma'kes-i Hayâl, 1897: 92)

Yukarıdaki metinde gösterme metodunun etkin olduğu görülmektedir. Okur, anlatıcının bakış açısına ve konumuna bürünür. Bu bakış açısı ve konuma göre, hikâyedeki hasta ve yaşlı adam bulunduğu mekânla çatışma halinde olup yaşamakta olduğu ev ve hastalığın bağladığı karyola onu *"tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir"* (Korkmaz, 2016: 195). Bunu ortaya koyarken tanık anlatıcı sadece gördüklerini anlatır. Anlatıcının *"Bir hasta, bir karyola, hayır hata ettik, bir makbere, bir mevtâ desek daha yakışacak."/"(...) hastanın üstündeki beyaz bir örtüye de yorgan demekten ziyâde kefen demek münâsibdir"* gibi ifadeler kullanması, onun gözlemleri hakkında sübjektif yorumlar da yapabileceğinin bir göstergesidir. Dolaysızlık âşikârdır.

Kalbinden rahatsız olan bir gencin anlatıldığı Ahmed Râsim'in *"Mihnet-i Kalb"* isimli hikâyesi de tanık bakış açısı ve anlatıcının hâkimiyetindedir. Doktorların dingin bir hayatı önerdiği genç adam, hayatına anlam katacak bir sevginin peşindedir. Nihayet arzusuna erişir, sevdiğiyle evlenirler. Ancak düğün günü ayakta duracak halde değildir. Eşinden aldığı destekle ayakta durmaya çalışır. Gerdeğe girdiklerinde hıçkırarak ağlar. Yatağa uzanır, kalbi yeniden nükseder ve son nefesini verir. Olayların akışında belirleyici ve değiştirici bir güce sahip olmayan anlatıcı, tüm bu yaşananların dışında ama hep kenarda duran bir kişidir:

> *"Yatak onun için bir cây-ı elem oldu. Arka üstü yattı. Tahammül edemedi. Yüzükoyun döneyim dedi. Hareket edemedi. Doğruldu. Yanı başında hareketine nazar-ı dehşetle bakan o nev-nihâl-i ismete dayandı. Bu hâlde iken kalb son bir darbe ile onu bütün bütün temadi-i hayâttan mahrum bıraktı. Ser-i derd-nâki o hâkime-i kalbin tâ sinesi üzerine birdenbire düşerek bir reng-i siyah göz kapaklarını, burun deliklerini, dudaklarını istilâ etti. Gözleri hadd-i tabiisinden ziyâde açılarak beyazı üzerinde kan pıhtılarını andırır donmuş huyût-ı dem göründü."* (s.59)

Sınırlı bilme ve görme özelliği ile tanık anlatıcı, *"vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığı ile izler; onların geçmişi, ruh halleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer"* (Aktaş, 1991: 113). Hikâyede anlatıcı sadece yatak odasında gördükleri ile sınırlı kalarak yorumlarda bulunur. Gördüklerinden hareketle aktarımı sağlayan anlatıcı, ölmek üzere olan adamın ve ona korku dolu gözlerle bakan karısının halini gözler önüne serer.

Ali Kemâl'in *"Hacı Baba"* hikâyesinde de tanık bakış açısı ve anlatıcının hâkimiyetini görmek mümkündür. Bu hikâyedeki anlatıcı, hikâyenin sadece sonunda çok az yer alır. Onun amacı hikâyeyi nakletmek, yani Hacı Baba'nın mezarını okuyucuya sanki okuyucunun yanı başındaymışçasına gözünde canlandırmaktır:

> *"Bağlarbaşı'ndan denize kadar inen iki dağın arasında, zümürrüdîn çimenler, sık ağaçlar, dâima yeşil giyinmiş bahçeler ötesinde bembeyaz dururdu. Yeşil boyalı kapısına müntehi ince yolun canibini kıvırcık otlar, çayırlarla işlenmiş, etrafını dalları birbirine girmiş yemyeşil fidanlar sarmıştı, yüksekten bakıldığı vakit o güzel temiz kubbe, güyâ o zümürrüdîn dallar, yapraklar üzerine bırakılmış zannolunurdu…"* (Mecmûa-i Kemâl, nr.1, s.165)

Ara Nesil Dönemi hikâye yazarları, hikâyelerinde tanık bakış açısı ve anlatıcıyı kullandıkları zaman, bu anlatıcıya tasvirlerle kaynak sağlamış, yapılan gözlemlere tasvirler katarak hikâyeyi beslemeye çaba göstermişlerdir.

3.3. Zaman

İnsan, dünya hayatı içerisinde göreceli bir kavram olarak nitelenen zamanda hayata dairliğini ispat etmeye çalışır. Ancak elinde olmadan geçip giden zaman karşısında aciz kalınca, zamanı parçalara böler. Muayyen parçalara böldüğü zaman parçalarında farklı eylemler icra etme arzusu duyar ve hayatını idâme ettirir. İnsanoğlunun bunu yansıttığı alanlardan birisi de sanattır. *"Zamanı parçalara ayırmak suretiyle çeşitlendiren insan, edebî eseri de birçok şekil ve türlere bölerek renklendirir"* (Makas, 2002: 25). Kurmaca dünyanın inşa ettiği hikâye, bir zaman sanatı olmakla beraber belli bir zaman dilimine yayılan vaka, durum, duygu ve düşünceleri aktarır. Hikâyelerdeki zaman kavramını yaşanan olaylardan ve karakterler üzerinden analiz etmek gerekir. Her iki koşulda da bir ilişkinlik söz konusudur. *"Zaman, olayları içinde taşıyandır"* (Heidegger, 1997: 31). Buna göre olayların içindeki kişiler, şartların değişiklik gösterdiği, duygu ve düşüncelerin şekillendirdiği, sirkülasyona uğrayan bir anlatı sürecinin içinden geçerler. Bu açıdan bakıldığında hikâye değişip gelişen dönemlerin, senelerin, ayların, haftaların ya da günlerin bir emaresidir. Edebi metinde, anlatıcının pozisyonuna göre bir mekân içinde şekillenen zaman unsuru çeşitli boyutlarda karşımıza çıkar.

3.3.1. Hikâyelerde Zaman Tercihleri/Reel Zaman

3.3.1.1. Akronik Karakterde ve Eş Zamanlı Yapılardan Teşekkül Eden Hikâyeler

Bu gibi hikâyelerde yazar, kurmaca zamanda çeşitli boyutlar kullanarak olay örgüsünde etkinlikler yaratır ve vakalarını oluşturur. Ali Kemâl'in *"Nesteren"* isimli hikâyesinin daha başında ben anlatıcı, *"Bundan takriben on üç on dört sene evvelî idi."* (İkdâm, nr.1267, s.3) cümlesiyle hemen geri dönüş tekniğine başvurur. Hikâyede vaka, geriye dönüşlerle teşekkül eder. Nesteren, zengin bir evin halayığıdır. Bundan on üç, on dört sene önce yedi yaşında minicik bir kız olan Nesteren, kahraman anlatıcının oldukça varlıklı olan ailesinin yanında kalmaya başlar. Ancak halayıktan ziyâde âdeta evin küçük kızı muamelesi görür. Ben anlatıcının kız kardeşleri, annesi, Nesteren'e çok kıymet verirler. Hikâyenin sonuç bölümünde I.tekil kişinin anlatımı devam eder ve anlatıcının geçmişten bahsettiği anlaşılmaktadır. Hikâyede geçen her şey geriye dönüşlerle anlatılan zamanda olup biter.

Benzer yapıdaki bir diğer hikâye, Hikmet Şinâsî'nin *"Hüsn-i Hizmet Mükâfatsız Kalmaz"* isimli hikâyesidir. Hikâyedeki Mareşal, General ve bunların emrindeki diğer zabitler, emektar bir askeri ziyaret etmek üzere yola koyulurlar. Emektar askerle karşılaşmalarına kadar geçen süre, hikâyenin iç zamanıdır. Emektar asker, kendini ziyarete gelenleri görünce hüzünlenir ve bu hüznünün nedenini hikâye zamanında kırılmaya yol açacak: *"1830 senesine kadar silk-i askerîde bulundum. O sene vukû bulan muhârebede ağırca yaralandığımdan bi'l-zarûr tekâüdüm icrâ olundu."* (İkdâm, nr.107, s. 4) cümlesindeki geri dönüşle anlatır ve hikâye böyle teşekkül eder. Hikâyenin iç zamanında geçen olaylar 1860 senesindedir.

Abdullah Zühdü'nün *"Ser Halka-i Rindân"* isimli hikâyesinde kahraman anlatıcı ve birkaç arkadaşı beraber içki içerler. Zaman ilerledikçe içki tesirini göstermeye başlar. Ancak içlerinden birisinin sarhoşluğu daha ileri boyuttadır, yüreğinde biriktirdiklerinin ağırlığına dayanamaz ve geriye dönerek yaşadığı trajik olayı anlatmaya başlar:

> *"Yine onu severdim. Yine severdim. Ne yapayım pek güzeldi. Belki de bana o kadar o güzel gelirdi. Birkaç ay zarfında dört beş senede ödeyemeyeceğim borca girdim. Zavallı vâlideciğimin bütün mücevherlerini sattım, elimde para bulundukça hüsn-i muâmele gösterirdi. Ben bildiği hâlde derhal aldanırdım. Mağlûb olurdum haftalarca, aylarca işimi gücümü terk ederek onun yanından ayrılmak istemezdim."* (İkdâm, nr. 139, s.3-4)

"Ser Halka-i Rindân" hikâyesinin iç zamanı, geriye dönüşlerle anlatılan kısımdan biraz daha fazla yer kaplayarak kurmaca zamanı oluşturur. Asıl olay geriye dönüşlerle değil iç zamanda gerçekleşir, geriye dönüşler iç zamanda yaşanan olayın temelini oluşturur.

Yazarı belli olmayan *"Tütün"* isimli hikâyede geniş vaka zamanlı hikâyeler arasında yerini alır. Öyküleme zamanında 65 yaşında olan kahraman anlatıcı, çocukluğunda tütün yüzünden oturdukları evin yanmasına ve yatalak ninesinin ölmesine neden olduğu elim hadiseyi naklederken elli iki sene geriye döner:

> *"Oh! Bu hâtıra-yı müellimeyi kimse bilmez. Gönlüm, vicdânım bile bilmemek, hiç olmazsa unutmak istiyor, kâbil olmuyor. Henüz on iki, on üç yaşında idim. Küçükpazar'daki hânemizde*

oturuyorduk. Fânî Efendi, annesiyle bize misafir gelmişti. Ramazanın ilk günü idi." (İkdâm, nr. 566, s.3)

A.Nâdir'in *"Avcı"* hikâyesinde de dört katmanlı kurmaca bir zaman karşımıza çıkar. İlâhi anlatıcının hikâyeyi anlatmaya başladığı, vakanın sona ermesinden yaklaşık on sene sonraki bir sürece tekâbül eder. Yaklaşık on sene önce 13 yaşında bir çocuk olan genç, zeki ve cesur delikanlı, babasının memuriyeti dolayısıyla hikâyede adı belirtilmemiş bir şehre gelir. Burada Kara Ali Ağa ile tanışır. Onun gücüne ve cesaretine hayran kalır. Aralarındaki dostluk iyiden iyiye ilerler. Aradan bir beş sene daha geçer. Bir gün beraber ava giden delikanlı ve Kara Ali Ağa, henüz yeni doğum yapmış ve küçücük iki yavrusu olan bir karacanın ölümüne neden olurlar. Olayın tesiriyle delikanlı o günden sonra bir daha asla ava çıkmaz. Vakayı çözüme bağlayan olayın geçtiği zaman, hikâyenin anlatıldığı zamandan yaklaşık beş sene öncedir.

"Çocuk (...) şehrine on üç yaşında gelmişti" (Maarif, nr.7, s.101). Bulunulan zaman, gerçekleşen ilk vakadan yaklaşık on sene sonraki öyküleme zamanıdır. Hemen geriye dönüş tekniğiyle on sene evvelki vaka anlatılmaya başlanır. Bu zamanda geçen vaka anlatıldıktan sonra önce iki senelik bir atlama gerçekleşir: *"(...) Aradan iki sene geçip de çocuk bütün bütün gençliğe dâhil olunca – ne ile uğraşırlarsa müntehasına varmak şânından olan havârık-ı fıtratın mahsûsatından olduğu üzere- cündîlikte, silahşörlükte de kemâlini gösterdi."* (s.102-103) Daha sonra üç senelik bir atlama daha gerçekleşir ve dördüncü zaman katmanına geçilir: *"Üç sene sonra üstâd ile şâkird birbirine arkadaş oldular."* (s. 103) Son olarak da yazar, hikâyeyi okuma zamanına yakın olan öyküleme zamanında sonlandırarak kurduğu vakada bir ahenk yakalamış olur.

Ahmed Râsim'in *"İlk Sevgi"* hikâyesinde de geniş bir kurmaca zaman kullanılır. İlk aşkını yaşadığı Nedim'i evlenmesine rağmen hiç unutmayan ve onca zaman sonra onunla yeniden karşılaşınca ona yeniden meyledip yuvasını dağıtan bir kadın olan Nâdire'nin evlâdını terk etmesinin, terk ettiği eşini intihara sürüklemesinin ve kendisinin de kötü yola düşmesinin anlatıldığı hikâyede ileriye doğru kronolojik atlamalar ile öyküleme yapılır. Hikâyede geçen zaman belirtilerek atlamalar ortaya çıkarılır:

"- Dört Sene Sonra –

Ah! O muzlim geceden sonra dört sene geçmiş idi. Delikanlı devam ettiği mektebden şehâdetnâmesini almış, daha ziyâde

taravetlenmiş fusûl-ı hayâtın rebî-i inkışâfı olan eyyâm-ı zenperestâneye erişmiş idi." (İlk Sevgi, 1889, s.18-19)

(...)

Firârdan Sonra

Nâdire, Nedim'in kendisine hazırladığı Kadıköy'ündeki eve gitti. Hânesinden çıkarken tezyinât-ı nisvâniyesine ait eşyayı almayı unutmuş olduğundan yolda Nedim'e anlattı." (İlk Sevgi, 1889, s.46)

(...)

Dört Sene Sonra

Bir akşam Nâdire'nin düştüğü o darü'l-zinâ velvele-i tarâb avaz-ı şevk ü şâdisi ile bir darü's-sürûr hâlini kesb etmiş idi." (İlk Sevgi, 1889, s.58)

Nâbizâde Nâzım'ın *"Hâlâ Güzel"* hikâyesinde de geriye dönüşü sağlayan unsur, kahraman bakış açısı ve anlatıcıdır. *"Yaşı elliye yaklaşmış, âdeta saçı beyazlanmış"* (Nâbizâde Nâzım, 1961, s.163) "ikinci defa teehhül etmiş, beş yaşında bir erkek, iki yaşında bir kız çocuğa baba olmuş" bir kişi olarak karşımıza çıkan Safder'in geçmiş yaşantısı gözler önüne serilir ve anlatıcı yirmi sene geriye giderek Safder'in ilk karısı olan ve ikinci evliliğini yapsa da hâlâ unutamadığı Fahriye ile olan tanışmalarına gider:

"Ah yirmi sene evvelki ömr-i mesûd! (...) Safder Fahriye'yi ilk defa Beykoz çayırında görmüş idi kendisi o yaz Boyacıköy'ünde oturmaktaydı; bir Çarşamba günü meşâgilinden intihâz-ı fırsatla tenhaca eğlenmek için çayıra gelmişti." (Hâlâ Güzel, s.164)

Seyyid Kemâl'in *"Ulüvv-i Sahâvet"* isimli hikâyesinde geriye dönüş, iç zamandaki vakayı nedensel zeminde tamamlar. Metnin başlangıcında iç zamandan geriye dönülür, bir anne ve küçük kızının dışarıda kar yağarken yaşadıkları kulübede soğuğa ve açlığa karşı verdikleri mücadele karşındaki durumları gözler önüne serilir:

"Bir vâlide ile altı yaşındaki kızcağızı... Bu kulübenin -hayır; bu kulübenin değil; bu fakrın bu zaruretini, bu bedbahtlığın-sâhibleri işte bunlar idi!.." (İrtika 79: s. 124)

Anne ve minik kızı bu haldeyken bir delikanlı çıkagelir. Onların içler acısı haline şahit olan delikanlı, kadına ve küçük kıza acır. Kadına dönerek ne istediğini

sorar. Kadın, elini kucağındaki küçük çocuğu için uzattığı söyler. Delikanlı, çocuğun ismini sorar. Kadın, "Nimet…" diye cevap verir. Delikanlı, kadını ve çocuğu yanına alır. Metnin sonunda iç zamana geçilir: *"Nimet; evleniyor idi… On bir sene şimdi o merhametli delikanlıya hizmetten sonra haklı mükâfâtını ma-ziyâdetin alıyor idi."* (s. 124)

Fâtıma Fahrü'n-nisâ'nın *"Küçük Hikâyeler"* bölümü altında adı belli olmayan hikâyesinde yine çok katlı kurmaca bir zaman vardır. Dostlukları okul yıllarına kadar uzanan Şükûfe ve Fâkıhe evlenirler. Aradan beş sene geçer. Beş sene sonra, Fâkıhe, zevcinin tayin olduğu memleketten ayrılır ve yeniden İstanbul'a döner. Şükûfe ve Fâkıhe eski günlerdeki gibi dostluklarına devam ederler. Ancak Fâkıhe, Şükûfe'nin evine gidip geldikçe iri yarı, esmer, kart bir Ermeni kızı gözüne çarpar. Fâkıhe, bu kızın kim olduğunu Şükûfe'ye sorar. Şükûfe, bu kızın komşu kızı olduğunu ve zevcinin bu kız sayesinde Fransızcasını ilerlettiğini söyler. Fâkıhe, bunu kabul etmez ve Şükûfe'yi bu kızı eve almaması hususunda uyarır. Ancak Şükûfe, Fâkıhe'nin düşündüğü gibi düşünmez. Onun zevcinin sevgisinden yana bir şüphesi yoktur, böyle bir durum olsa mutlaka hissedeceğini söyler. Bu diyalogların üstünden altı sene daha geçer. Bu süre zarfında Fâkıhe'nin zevcinin yine tayini çıkmıştır, memuriyet süresi dolar ve yeniden İstanbul'a döner. Geçen zaman boyunca Şükûfe'den haber alamayan Fâkıhe, İstanbul'a döner dönmez onu aramak için her yere gider, sorar ancak Şükûfe'den bir haber yoktur. Tam arkadaşının vefasız olduğunu düşünmeye başladığı zamanda bir gün Eyüp'e geçmek için Haliç vapurunda giderken Şükûfe'yi sesinden tanır. İki arkadaş hasretle sarılırlar. Daha sonra Şükûfe, başından geçenleri Fâkıhe'ye anlatır ve ona kendisini zamanında o Ermeni kızı konusunda uyardığını, ancak kendisinin bunu dinlemediğini, kocasının kendisini evden kovarak o Ermeni kızıyla evlendiğini anlatır. İç zamanda gerçekleşen vaka, geriye dönüşlerle anlatılan vakayla kesişerek olay örgüsünü çözümler. Fâkıhe'nin geçmişte Şükûfe'ye yaptığı uyarılar iç zamanda yerini bulur. Eşi Rıfkı tarafından evden kovulan Şükûfe zor durumlara düşer. Ancak Rıfkı daha sonra yaptığından pişman olur ve Şükûfe'den af diler. Böylece geçmişteki vaka, iç zamanda nihayete ermiş olur.

3.3.1.2. Kronolojik Zaman Diliminden Teşekkül Eden Hikâyeler

Hatıra defteri tekniğiyle teşekkül eden Mustafa Reşîd'in *"Defter-i Amâlim"* hikâyesinde vakanın kronolojik bir şekilde tarih belirtilerek ilerlediği görülmektedir. Gün, ay ve yıl belirtilerek ilerleyen hikâyede kronolojik sıra takip edilmiştir:

"1 Mart Sene 1300 (Mustafa Reşîd, 1891: 2)

9 Nisan (s.4)

20 Nisan (s.10)

11 Mayıs (s.14)

30 Mayıs (s.20)

11 Ağustos (s. 23)

22 Ağustos (s. 27)"

Kronolojik sıra göz önüne alındığında vakanın beş buçuk aylık bir zaman diliminde gerçekleştiği görülmektedir.

Safvet'in *"Sevdâ Hâtıraları"* isimli hikâyesinde ben anlatıcı, sevdiği kızla buluşup geçirdiği anları, hikâyenin adından da anlaşılacağı üzere, sevda dolu bir geceyi anlatır. Hikâye, *"Bir gece idi."* (Malûmât, nr.26, s.201) cümlesiyle başlar. O gece birbirlerine âşıkâne gazeller okuyan iki sevgili için, gecenin bitip günün ağarmaya başlaması ayrılık vaktinin gelmesi anlamındadır. Hikâyenin sonunda yer alan diyalogda zamanı net bir şekilde tespit etmek mümkündür:

"Dedim:

-Eyvâh! Sabah oluyor.

Dedi:

-Sabah değil, bizim için akşam oldu!" (s. 202)

Mehmed Celâl'in *"Peçe Altında"* isimli hikâyesindeki vaka, yaklaşık yarım saatlik bir zaman dilimini kapsar. Ben anlatıcı vapura biner. Vapurun içindeki hanımlar için ayrılmış olan perdeli bölümde peçeli bir hanım dikkatini celp eder. Perde arkasından gördüğü bu hanımla ilgili aşk dolu hayallere dalar. O sırada vapurun içinde bir ayakkabıcı ortaya çıkar. Hanımlara ayrılmış bölümün perdesi yavaşça açılır ve ben anlatıcının dikkatini çeken peçeli hanım görünür. Ayakkabılara bakarken peçesini hafifçe kaldırır. Hanımın peçesini kaldırmasıyla ben anlatıcı büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Daha az evvel aşk dolu hayaller kurduğu kadının aslında çok çirkin olduğuna şahit olmuştur.

Hüseyin Servet'in *"Son Kurşun"* isimli hikâyesinde, yaralanıp olduğu yere yığılan Haydar isimli askerin sabah olunca kendine gelmesi ve yaralanmış olmasına rağmen, son bir hamle yapma gayretiyle savaşa devam etme mücadelesi anlatılır. Kahramanca mücadele eden Haydar, başından vurulur ve şehit olur. Tüm vaka 15-20 dakikalık bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşir.

Adem Rıza'nın "Zavallı Nâdire!"si de Nâdire isimli verem hastalığına yakalanmış bir kızın ölmeden önceki son gecesinin anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâye, *"Bir kış gecesi idi."* (İrtikâ, no. 90-42, s. 165) cümlesiyle başlar. *"En nihâyet sabah oldu. Nâdire'yi bir tabuta koyarak mezâristanın bir köşesine gömdüler."* (s.166) cümlesiyle son bulur.

Talat Hicâbi'nin *"Sarhoşun Kızı"* isimli hikâyesinde zamana ait kavramlara rastlanmaz. Ancak art arda gelen vakaların gerçekleştiğini anlatan ifadelerle hikâyenin birkaç aylık zaman dilimi içerisinde gerçekleştiği anlaşılır. Cemile, sarhoş babasının yanından ayrılarak bir evde hizmetçilik yapmaya başlar. İlk aylığını aldığı gün babasının yanına gider. Hikâyedeki tek zaman ifadesi buradadır: *"İlk aylığı aldığı gün idi. Babasının ömr-i sefîhâne gizliden gizliye anlayacak, kalben muztarib olduğu teessürü teskin edecekti"* (İrtikâ no:74, s.104). Kısa bir süre sonra kızın babası ölür. Hemen akabinde de kız, aynı evde kâhya olarak çalışan bir adamla mutlu bir evlilik yapar. Hikâyede geçen her şey birkaç ay içinde olup biter.

Nâhid'in *"Sevdiğimin Sesi"* hikâyesinde bir ilkbahar mevsimi Büyükdere'ye gelen ve burada büyük bir aşka tutulan ben anlatıcı, üç ay boyunca sevdiğiyle beraber güzel vakitler geçirir. Ancak yaz mevsimi biter, köyden dönme vakti gelir. Ben anlatıcının sevdiği kız köyden ayrılır. On gün sonra da ben anlatıcı geri döner. Ben anlatıcı, dört aylık bir geriye dönüşle hikâyeyi başlatır ve artsüremsel olarak vakayı devam ettirir:

"(...) Şimdi her ne zaman mâziye, şu dört aylık ömr-i güzeşteye tevcih-i nazar etsem o münevver gece, o ziyâdâr ufuk, o mücellâ deniz, daha sonra bütün mehâsin halkının tecellîgâhı olan mini mini sevdiğim pîş-i hayâlimde gülümser, ben o gecenin; bütün hayât-ı sevdâ-perverânemi ikâz eden bu şeb-i mesudun tasvîrinden âcizim." (İrtika, no:93, s.178)

Mehmed Celâl'in *"Kimbilir Ne Kadar Güzel"* isimli hikâyesinde de vaka birkaç günlük bir süreyi kapsar. Ben anlatıcı, hikâyenin giriş kısmında birkaç gün önce gittiği tiyatroda, sahnede şarkı söylerken gördüğü Emili'nin güzelliğine hayran kalır. Ancak

gerçek hiç de sandığı gibi değildir. Ben anlatıcı: *"(..) Ne kadar hayâlperver olsam güzelliği bilirim. O zaman her şeyi görürdüm, her şey anlardım! Bu endişemi halletmek için geç kalmadım. Tesâdüf her şeyi bana gösterdi."* (Malûmât, nr.263, s.472) ifadesiyle okuyucuya gerçeğin çok başka olduğunu hissettirir. Aslında Emili, yaşını başını almış ve oldukça çirkin bir kadındır. Vaka birkaç günlük zaman dilimi içerisinde gerçekleşir.

İbnü'l-Âsım'ın *"Zâhire"* isimli hikâyesi de birkaç günlük bir süreyi kapsar. Hikâye, *"Zâhire üç günden beri odasından çıkmamış, ağzına bir lokma bile almamıştı."* (İrtikâ, no:60-12, s. 48) cümlesiyle başlar. Ancak, Zâhire'nin nasıl bu hale geldiğini anlatmak için birkaç günlük geriye dönüşler kullanılır. Babasının kendisine hediye ettiği sedef kaplamalı çekmecenin gözünde bulduğu mektuplar vesilesiyle gayrımeşrû bir çocuk olduğunu öğrenen Zâhire, bütün hayatının bir yalandan ibaret olduğunu düşünür, yemeden içmeden kesilir ve birkaç gün içinde kahrından ölür.

3.3.2. Hikâyelerde Algısal Zamanlar

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde fiktif âlemdeki zamanın yanında hikâye kahramanlarının zamanı algılayış şekli de önem teşkil eder. Bazı hikâyelerdeki kahramanların zamanı algılayış tarzı kişisel bir görüntü çizer. İnsanın algılamakta güçlük çektiği kavramlardan biri olan zaman, böylelikle *"an'ların içindeki, açılmış ve değer katılmış fonksiyonel bir kimliğe"* (Arslan, 2017: 72) taşınır. Kişinin kendi bakış açısına göre algılanan zaman, nesnel zaman gibi akıp giden bir zaman değildir. Algısal zaman, kişinin ruh dünyasını daha etkili bir şekilde anlatabilmek adına yazarlara katkıda bulunur. Zamanın bu fonksiyonel kimliği, kişinin içinde bulunduğu ortamda kendisi ile ilgili hissettikleri ile doğrudan alakalıdır. Kişinin sakin, mutlu ve huzurlu ya da karamsar, huzursuz ve mutsuz anları onun kişisel zaman algısına şekil verir. Abdülhak Mihrünnisâ Hanım'ın *"Küçük Bir Aslın Büyük Bir Fer'î"* hikâyesinin kahraman anlatıcısı derin düşünceler ve huzursuz bir ruh haliyle evden çıkar ve deniz kenarında yürüyüş yapar: *"Geçen akşam gönlüm hissiyât-ı müellime ile meşhûn idi. Yemeğe bir saat kalarak deniz kenarına gittim"* (Hazine-i Evrâk, nr.21, s.332) Kahraman anlatıcı içinde bulunduğu karamsar ruh halini anlatırken duyumsadığı zamanın kişisel algı yönünü ortaya koyar. Yine Ahmed Râsim'in *"Ak Saç"* hikâyesinde zaman kişisel algıyla ortaya çıkar. Zamanın kişisel algısı, kahraman anlatıcının, *"Ben bütün gece onun çehre-i asferine bakarak uyudum uyandım. Bütün gece onun feryâd-ı enini ile en tâkat-güdâz kederler içinde vücudumu yıprattım. Bütün gece çocuğun mâzisine tahassür*

ederek ağladım." (Hâzine-i Fünûn, nr.47-48, s.471) ifadelerinde hissedildiği gibidir. Kahraman anlatıcının oğlunun hastalanması sonucu yaşadığı bunalım, çocukla ilgili düşüncelerini aktarırken, içinde bulunduğu ruh hali, oğlunun başında geçirdiği zaman, onun kişisel algısına göre şekillenir.

Ahmed Râsim'in *"O Çehre"*sinde zaman, nicel özelliğinden sıyrılarak hikâyedeki genç kadının ameliyat olursa gözlerinin görmeye başlayacağını öğrenmesiyle birlikte, niteliksel bir boyut kazanır. Zamanın niteliksel bir boyut kazanması, kişinin kendisiyle ilgili bir durum olup, *"saatlerin tuhaf uzayışları veya kısalışları her zaman bizim arzumuzun hilafına gerçekleşir"* (Klein, 2011: 62). Buna göre, güzel anlar daima çok kısadır, kötü anlar ise uzayıp gider. Ancak hikâyedeki kadın için zaman boyutu biraz daha farklıdır. O güne kadar gözleri görmeyen genç kadın için görebileceğini öğrenmek bilinçaltında zamana yepyeni bir boyut katar. Ertesi gün ameliyat olacak kadının yaşadığı heyecan ve sabırsız bekleyiş, *"O gece geçmedi. O şeb-i yeldâ-yı hayâl bitmedi."* (O Çehre, 1894, s.31) ifadesiyle aktarılırken, geçen anların onun için nasıl geçmek bilmeyen bir yapıda olduğu ve o anların onun ruh dünyasındaki tezâhürleri okuyucuya yansıtılır. Aslında genç kadın, görebilecek olmasının umudunu yüreğinde taşımasıyla mutludur, ama sabah olup bir an önce ameliyat masasına yatma isteğiyle yanıp tutuşmaktadır. Hikâyede zamanın algılanışı açısından merakın, gerilimin, dozu gittikçe artan heyecanın içsel görünümleri vardır. Bu açıdan genç kadının hikâyesi, zamanın kişisel boyutunu etkileyici bir şekilde yansıtması bakımından dikkate değerdir.

Saatin günü sabah, öğle, akşam, gece gibi belli çizgilerle ayıran nicel değerinin yanında güneşin doğuşu-batışı, mevsim değişimleri gibi zamanlar da insanoğlu için içinde farklı bir değerler silsilesi barındırır. İnsanın ruh haliyle doğrudan ilişkili olan mevsim geçişleri hikâyede zamanın çarpıcı bir görüntü ile izlenmesini sağlar. *"Benim Babam Yok Ki"* hikâyesinde, *"Latif bir bahar gecesi idi, mecmûa-i bedâyi ıtlâkına be-hakkı şâyân olan Çamlıca'nın en latîf, en ruhfezâ bir mevkiinde mebni-i latîf, zarif bir köşkün üst kat odalarından birinin pencerelerinden donuk, hazîn bir ziyâ-yı lem'a-pâş oluyordu."* (Maârif, nr.151, s.195) şeklinde karşımıza çıkan bu çarpıcı görüntü içinde zaman, Çamlıca'nın, gecenin, köşkün üst kat odasına vuran ay ışığının güzelliğini canlandırarak ona bir değer katar. Bu noktada görme duyusu ile bilinç arasında bir ilişkinlik söz konusudur. Bilinç ile hayal görme, birbirinden farklıdır. Hayal görmek, bir anın yaşanmasını sağlamaz. An ise hatıraları oluşturur ve nesnenin hafızasıdır.

Dolayısıyla *"zamanı zamandan hareketle değil, etkiledği kavram, değer ve nesnelerle belirlemek"* (Arslan, 2012: 13) doğru bir yaklaşımdır. İnsan hafızasının şekillenmesini sağlayan zaman, bunu kişinin nesnelere yüklediği anılarla gerçekleştirir. Benzer bir yapıyla Nâhid'in *"Sevdiğimin Sesi"* hikâyesinde de karşılaşmak mümkündür:

> *"Yağmur, iki üç saatten beri hafif bir surette devam eden ilkbahar yağmuru akşam üstü gelmişti. Şimdi uzun fâsıllarla ufk-ı sâkiti tenvir eden şimşekler bu ufak sağnağın sonunu işaret ediyorlardı. Saat on bire doğru semâyı setr eden nemnâk bulutlar bütün bütün çekildi; ve güneş Büyükdere dağlarının sîne-i hadrâsına yaslanmış olduğu halde göründü. Ben, tabiatın bu dem-i ruhnevâzında yapraklar henüz bakıyye-i bârân damlayan küçük, top top ağaçların tezyin ettiği latîf bir sahili aheste adımlarımla takîb ediyordum."* (İrtikâ, nr.93-45, s.177)

Kişi, kendini anladığı ve aktarabildiği zamanları sonsuz kılmaya gayret eder. Anlamak için anda yeni zamanlar vücuda getirmek ve anı açmak gereklidir. İnsanoğlu genellikle içinde yaşadığı an'ın bilincinde olmaz, o hep şimdi'yi duyumsar. Geçmiş bitmiştir ve gelecek de bilinmez. O yüzden kişi sadece o ana konsantre olur. Çünkü özellikle mutlu anlar içinde bölünmüşlük barındırmaz. İnsan ruhuna mutluluk ve huzur vererek itibarî âlemde onun için bir rahatlama terapisi oluşturur. Yukarıdaki satırlarda da kahraman anlatıcının gözünden aktarılan Büyükdere sahilinin yağmur sırasında ve sonrasındaki betimlemesi, onun huzurlu anlarına tekabül eder.

Zamanı, hikâye içerisinde gerçekleşen vaka dışında mekân da belirleyebilir ve zamana işlevsel bir değer kazandırabilir. Yazarların mekâna dair kurgu geliştirirken zaman seçeneklerinin de kapsayıcı bir rol oynadığını görmek mümkündür. Zamanın tek ve bütün bir parça özelliği göstermesine karşın, her insanın zaman duygusu, zihninin son derece incelikli bir eylemidir. Kişi bu sayede zaman parçalarını yaşar. Zaman değişimin, dönüşümün, gelişimin ya da değişmeyenin, sabit kalanın bir diğer ifadesidir. Yani zamanın ana belirleyicisi kişinin ona yüklediği anlam ve bakış açısı ile ilgilidir. Mehmed Celâl'in *"Dehşetli Darbe"* hikâyesinde Nâdire ve Talat için evlendikleri geceden sonra zaman değişmeyen, sabit yapısıyla onlara tesir eder: *"Bu geceden sonra onlar için bir hayât-ı bahtiyârâne başladı. Sabahleyin Talat daha erken uyanır, kaderin âgûş-ı muhabbetine bıraktığı bu genç, bu güzel kadını nazar-ı perestişle süzer, sonra erbâb-ı şebâb içinde kimsesizliğinden, fakr halinden, edeb ve namusundan dolayı*

kendine acıyan, sevgili Nâdire'sini onun âgûşuna atan, ona mesûd bir istikbâk vaad eden kayınvâlidesi Fehime Hanım'ın yanına iner, beraber sabah kahvesi içerler… Sonra Nâdire mahmur mahmur gelir… Bu âşiyâne-i saâdette bir ahneg-i latîf-i meserret başlar" (Malûmât, nr.201, s.178). Zamanı kişilerin etkeniyle destekleyen anlatıcı, Nâdire ve Talat'ın evlendikleri geceden yola çıkarak, adım attıkları konaktaki değişimlerini ve bu değişimin zaman içerisinde sabit bir hale gelişini yansıtmaya çalışır.

Ara Nesil Dönemi'nde yazarlar bazı hikâyelerinde zamanda sıçramalara ya da özetlemelere başvurur. Vaka içerisinde önem teşkil etmeyen veya anlatmak istediği konuya okuyucuyu hızla çekmek isteyen anlatıcı, hikâyelerde zamana dair kelimeleri kullanmıştır: *"Bundan üç sene evvel, Adalar'ın akşam postasını icrâ eden "Aydın" vapurunun güvertesinde iki genç konuşuyordu. (…) Ertesi gün, iki arkadaş Mösyö Rolandi'nin hânesine gittiler. Vesîm Bey yakışıklı bir genç idi. Bugün ise işte bir maksad-ı çîre-i dest-i mehâreti esiri olduğu görünen İngiliz kumaşından koyu kahverenkli bir kostümüyle beyaz yeleğinin altından uzun yakalıklarını der-âgûş eden koyu yeşil palastron boyun bağı, toparlak ellerini örten eldivenleri, geniş omuzları, uzunca boyu, muntazam siyah bıyıkları kendisine sevimli bir şekil vermişti"* ("Vesîm Bey", Maârif, nr.193, s.334). Hikâyedeki alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatıcı, bazen zamanı özetler, bazen de okuyucunun dikkatini esas olayın üstünde toplamaya çalışır. Bunları yaparken diğer taraftan da zamanı yönetme gayreti içerisindedir. Hikâyedeki esas nokta, anlatıcının Vesîm Bey'i ortaya çıkarmasıdır. Anlatıcı, iki arkadaştan biri olan Vesîm'i hemen ön plana çıkarabilmek adına özetleme ve zamanda sıçrama yapar. İbnü'l-Hızır Rüştü'nün *"İyilik Unutulmuyor"* hikâyesinde de yazarın zaman karşısında benzer bir tavır takındığını görmek mümkündür: *"Vaktiyle haylice zengin fakat şimdi ziyâdesiyle düşmüş olan Hacı Recep Ağa gelininin kerimesini otuz kuruş maaş ile beslemeliğe verdi. Bu hal evvelce bir hayli fukara sevindirmiş olan ihtiyar pedere pek güç geldi"* (Malûmât, nr.44, s.966). *"Vesîm Bey"* hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyede de yazar inşa ettiği kurmaca dünyadaki zaman dilimine okuyucuyu çekmek ister. Bu yüzden anlatıcı vesilesiyle ön plana çıkarmak istemediği kısımlara ait zaman bölümlerinin ayrıntılarına girmez. Hacı Recep Ağa'nın geçmişine ait bilgilerin edebî metnin imkânları ölçüsünde toparlanması sağlanır. Böylece hikâye kısa bir tür olmanın kendisine tanıdığı fırsatla detayların boğuculuğundan anlatıcının katkısıyla kurtulur.

3.4. Hikâyelerde Mekân

Edebî bir metnin teşekkülünde vazgeçilmez unsurlardan birisi de mekândır. Hikâyenin diğer unsurları gibi mekân da fiktif âlemi oluşturan yapının içinde önemli bir yer teşkil eder. Çünkü her hikâyede vakanın geçtiği bir yer, olayların akıp gittiği bir mekân mevcuttur. Mekânı, dış dünyada bulunan gerçek ya da tamamen kurmaca bir halde bulmak mümkündür. Ancak hikâyedeki mekân her ne kadar gerçekle ilişki içinde olsa da, bu durum mekânın fiktif bir âlemde olduğu, bu âlemdeki şahısları bünyesinde barındırdığı ve olayların bu mekânda geçtiği gerçeğini değiştirmez. Edebî metnin her düzeyinde yer alan mekân, kendisinin oluşumuna katkı sağlayan tüm öğelerle ilişki içinde bulunmak zorundadır. Edebî metnin yazarı, *"mekân unsurunu, a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak cihetinde kullanabilir"* (Tekin, 2011: 129). Buna göre mekân, hikâyedeki kişilerin fiziksel görüntüsünün, hal ve tavırlarının, dünyaya bakış açılarının yansıtılmasında, kişilerin bir araya getirilmesi, zaman ile ilişkilendirilmesi, bakış açısı ve anlatıcının yaklaşımının gözler önüne serilmesi, okurun dünyasına hitap etmesi gibi işlevleri bulunan bir yapı unsurudur.

Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerdeki kişilerin var oluşlarının kaynağı, içinde bulundukları ilişkiler, yaşamakta oldukları dünyalar ve bu dünyaların üzerine inşa ettikleri fikir ve düşüncelerdir. Bu açıdan hikâye kahramanları, mekân ile birlikte yerini alır ve mekânın kişiler üzerindeki tesirleri sergilenir. Fiktif âlemin sağlıklı bir şekilde anlamlandırılabilmesi için hikâyeyi oluşturan yapı unsurlarını bir arada değerlendirmek gerekir. Dönemin yazarlarının daha çok anlatma, gösterme ve tasvir etme tekniği ile kurguladığı hikâyelerde mekân, sosyokültürel duruma dair ifadeler içermekle beraber mekânsal olmayan unsurlara da etki eden ve bunları düzenleyen bir niteliğe sahiptir. Bu açıdan mekânı, çevresel ve algısal olmak üzere iki başlık altında ele almak mümkündür. Çevresel mekân, fiktif âlemdeki bireylerin buluşma rolünü üstlenen yerlerdir. Algısal mekân ise, hikâye kahramanlarının ruh hallerine göre farklılık gösteren, dar/kapalı ve geniş/açık olarak değerlendirilen yerlerdir.

3.4.1. Çevresel Mekânlar

Hikâye kahramanlarının içinde bulundukları, hayatlarını idâme ettirdikleri, faaliyette bulundukları bu dünyaya ait somut mekânlar olan çevresel mekânlar, kahramanların karakter yönünden değişim ve dönüşüm yaşamasında yardımcı bir rol

üstlenmez. Ara Nesil Dönemi hikâyelerinin büyük bir çoğunluğunda çevresel mekân, İstanbul ve civarındaki yerlerden seçilir. Bu mekânlar, itibarî âlemdeki kişilerin içinde yaşadığı ancak herhangi bir anlam yüklemediği yerlerdir. Yazarlar, hikâyelerinde yer verdikleri olayların zuhur ettiği mekânları genellikle yaşamakta oldukları, gezip tanıdıkları yerlerden seçer. Yazarlar, İstanbul'un semtlerini, mahallelerini, sokaklarını hikâyelerinde kullanırken buraları biliyor olmanın rahatlığıyla hareket eder.

İstanbul'un Acıbadem, Beyoğlu, Balıklıpazarı, Boğaziçi, Cihangir, Çamlıca, Florya, Eminönü, Sarıyer, Şişli, Nişantaşı, Taksim, Tepebaşı, Salıpazarı, Sirkeci, Şehzadebaşı, Yedikule, Yenikapı, Yeşilköy, Adalar gibi semtleri ile; özellikle varlıklı ailelerin ikâmet ettiği yalılar, konaklar, köşkler; hastaneler, tiyatrolar, mezarlıklar, vapur, tramvay gibi çevresel mekânlar hikâyedeki olayların vuku bulduğu yer konumundadır. Bazı hikâyelerde bu yerler sadece isim olarak zikredilirken bazılarında tüm ayrıntılarıyla anlatılır.

Kâtibzâde Nazif'in *"Küçük Hikâyeler"* başlığı altında kaleme aldığı hikâyesinde dış mekân İstanbul'dur. Anlatıda ismi geçen mekânlar, ben anlatıcının geçmiş zamana dönmesinde bir fon görevi görmüştür. *"Nisanın kaçıncı günü idi. İki refik, iki dost, Cihangir'den Salıpazarı'na müntehi yokuştan iniyorduk. (...) orada Aya Nikoli'nin hemen berkiyesinde menâkıb-ı aşkı okumak, mest-i tabîî olmak için Büyükada'ya sevgili cananımın makarr-ı ebedisine gitmek üzere yola çıkmıştık"* (İrtikâ, no: 81-33, s. 132).

Mehmed Celâl'in *"Biletçi"* isimli hikâyesinin dış mekânı İstanbul'daki tren garıdır. Buradan hareket eden trenler İstanbul'un çeşitli semtlerine uğrar. Hikâyede bu semtlerin isimleri geçer. Anlatıcı adeta elinde kamerasıyla tren garını yoğunluğunu okuyucuların gözleri önüne serer: *"Balıklıpınarı!.. Vagonlar karmakarışık!. Yenikapıdaki bîçâre, Sirkeci'ye "Vagon ilave ediniz!." diye telgraf veriyor! Bu tren Yedikule'ye panayır heveskârânını çıkardıktan sonra, bir kısım müşterilerini de Florya'ya çıkaracak! (..) Biletçi İstello, Sirkeci ile Florya arasında mekik dokuyor"* (Malûmât, nr. 192 s. 1454).

Ahmed Râsim'in *"Bîçâre Genç"* isimli hikâyesinin dış mekânı yine İstanbul'dur: *"Sizinle Caddebostanı'na gidelim" dedi. Derhal rıza gösterdim. İstasyona gittik. Şimendifere bir buçuk saat var idi. Bu müddeti beklemek olamaz. Yine baş başa geldik. Konuştuk. Haydarpaşa karakolunun arkasındaki bostana gittik.* (Biçâre Genç, 1894, s.32)

A.Nâdir'in *"Hande"* isimli hikâyesinin dış mekânı da İstanbul'dur. Yakın bir dostunu ziyarete giden ben anlatıcı, dostu ve onun ailesinden kişilerle beraber evin yakınındaki koruda dolaşmaya çıkar. Bu koru güzelliği ile herkesi büyüler. "Hande" hikâyesinde koru ve Boğaz şöyle tasvir edilir: *"(...) İstanbul'un en güzel korularından birine çıkmaya başladık. Hava, meâl-şiir-i hâlis gibi saf, sema hayâl-i şâir-i ulvi gibi berrak idi. Feyyâz-ı kudretin en güzel bir tecellisinden vücûd bulmuş dinlemeye şâyân olan Boğaziçi, bu korudan ne kadar güzel görünüyordu. Yükseldikçe manzara değişiyor, manzara değiştikçe nigâh-ı şâir için birbirini derâgûş eylemiş binlerce âlem-i mahâsin meydana çıkıyor, rengin nûrânûrun renge, semanın cibâle, cibâlin semâya, sahrânın deryaya, deryanın sahraya bin türlü iltifı görülüyor"* (Maârif, nr. 183, s. 219).

Ara Nesil Dönemi'nde dış mekânın İstanbul olarak kullanılmadığı hikâyeleri de görmek mümkündür. *"Bir Hikâye-yi Lâtife*"de Bursa, *"Bolu'da Haziranın On Yedinci Sabahı"*nda Bolu, Selanikli Tevfik'in *"Bir Şehidin Vasiyeti"*nde Yunanistan, Ali Kemal'in *"Nil Kenarında"* hikâyesinde Mısır ve *"Yadigâr"* isimli hikâyesinde Paris dış mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte yine pek çok hikâyede köy, kasaba, kır, ova gibi yerler çevresel mekân olarak görülmektedir.

Ara Nesil Dönemi yazarlarının çevresel mekânı İstanbul olarak seçtiği ve toplumun elit kesiminden insanları anlattıkları hikâyelerde onların evlerini de çevresel mekân olarak ele almışlardır. İstanbul'da yaşayan zengin kimselerin evleri, *"Boğaziçi'nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde ayrı harem selâmlık daireli ve çokları kârgir olanlarına konak"* (Hisar, 1968: 119) olmak üzere, üç grupta değerlendirilebilir. M.F. takma ismiyle yazılan *"İsimsiz Hikâye"*deki iç mekân, ben anlatıcı ve ailesinin yaşadığı köşktür. Çocukluk yıllarında evlerine gelip giden Hatice isimli bir kadınla ilgili hatıralarını anlatan kahramanın anlattıklarından ailesinin maddi durumunun oldukça iyi olduğunu anlamak mümkündür:

> *"Bir gün bizim Hatice Hanım dediğimiz bu masalcı karı, bizde iken halayıklar çamaşır yıkamaktan yorgun oldukları halde, kendi odalarında, kendi yatakları üzerinde baygın bir halde yatıyorlardı. (...) Alt kata indik. Bizim büyük ve gayet mazbut hamama girdik."* (Malûmât, no: 76, s. 570)

Köşkte birden fazla halayığın çalışması, konağın alt katında büyük bir hamamın bulunması gibi ayrıntılar, kahramanın yaşadığı iç mekânın zenginliğini gözler önüne sermekle birlikte, kahramanın mensup olduğu toplum katmanını da belirler.

Ara Nesil Dönemi hikâyeleri hareketin az olduğu edebi metinlerdir. Bu nedenle bu dönem hikâyelerinde gözlemler ağırlıkta olup, iç mekân unsurlarının sayıca fazla olduğu görülmektedir. Özellikle ev içlerinin hikâyesini yazan yazarlar, ayrıntılı tasvirler sunarlar. Hikâye anlatıcısının gözlemleriyle ayrıntılar zenginleşir. İç mekân unsurları işlevsel olarak kullanılır. Hikâye kahramanlarının hayatları ile yaşadıkları mekân arasında organik bir bağ söz konusudur. Kültürel ve ekonomik açıdan kahramanların durumları mekân vasıtasıyla okuyucuya yansıtılır.

Fatma Makbule Leman'ın *"Nedem"* hikâyesinin iç mekânı, fakir ve hasta bir adamın evidir. Hikâye bu iç mekânda başlar ve yine burada biter. Anlatıcı, bu iç mekânı aktarırken, hasta adam ve karısı Refika'nın yaşadıkları sefaleti de gözler önüne serer: "*Bir hasta, bir karyola, hayır hata ettik, bir makbere, bir mevta desek daha yakışacak. Çünkü bu karyola hemen yevm boştur. Bir ot minderin kanaviçesi hem şiltelik, hem çarşaflık eder. Solgun çehresi, fersiz gözleriyle gerçekten bir mevtaya benzeyen hastanın üstündeki beyaz bir örtüye de yorgan demekten ziyâde, kefen demek münasiptir."* (Makes-i Hayal, 1897, s.92) Refika ve hasta olan kocasının yoksulluğunun yansıtıldığı hikâyede, mekân-insan ilişkisinin önemi gözler önüne serilir. Kısacası çevresel mekân, hikâyede yaşananların topografik konumlanmasının bir çeşit ifadesi olmakla birlikte, bütün bu mekânların temel özelliği, hikâye kahramanlarının hayatlarına dair gerçeklere ışık tutmasıdır.

3.4.2. Olgusal Mekânlar

Edebî metni oluşturan yapı unsurlarından mekân, sadece vakaların zuhur ettiği fiziksel çevreden ibaret değildir. Fiktif âlemdeki kişilerin iç dünyalarının yansıtılmasında olgusal mekânla karşılaşılır. "*Olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir"* (Korkmaz, 2007: 403). Olgusal mekânın kendisine yüklenen bir işlevi ve amacı yoktur. Mekânın şahsiyeti, olgusal mekânda bulunan ve onu algılayan kişilerin iç dünyalarında gizlidir. Olgusal mekân, iç dünyanın mekâna yansımasına göre 1-

Labirentleşen dar mekânlar, 2- Sınırsız, açık ve geniş mekânlar olmak üzere iki kısımda incelenir.

3.4.2.1. Labirentleşen/Dar Mekânlar

Ahmed Râsim'in *"En Uzun Gece"* hikâyesinde yorgun argın işten çıkıp evine giden kahraman, evin kapısının önüne gelince karısının ve iki çocuğunun evde olmadığını, köye gittiklerini hatırlar. Başta bu durumu çok önemsemez. Hatta bir gecelik yalnız yatma ve kafasını dinleyecek olma düşüncesi hoşuna bile gider. Ancak sofaya çıkınca karısı Rasime'nin asılı urbasını görür. Daha sonra oğlu Mazhar'ın kırbacını, son olarak da kızı Sadiye'nin düdüklü kaşığını görür. Karısına ve çocuklarına ait olan bu eşyalar, kahramanın sevgi dolu kalbini hüzünlendirip yalnızlık duygusunu en üst noktaya taşır. Aile bireylerine ait olan bu eşyalar, sadece birer eşya olmanın ötesinde onların mekândaki fiziksel varlıklarının da bir göstergesidir. Bu duygular eşliğinde yemeğini yer, çayını içer, sigarasını yakar. Yatsından sonra üzerine bir ağırlık çöker, uykuya dalar. Uykuya daldıktan kısa bir süre sonra bir şamar, kahramanı yatağın içinde süratle doğrultur:

> *"Adeta divâne olmuştum! Bu tokat pek şedîd idi. Bütün asabım harâb olmuşçasına titriyor. Fikrime bin türlü facia, dehşet geliyor. Bu sırrı anlayamadığım için daha ziyâde şaşırıyordum. Bir uluma bütün bütün tüvânimi kesti. Hayvan garîb garîb bağırdıkça tüylerim diken diken oluyor. Arada sırada ismimi çağırıyorlar gibi kulağımda sesler ötüyor, beni korkutuyordu."* (Hazine-i Fünûn, nr.30, s. 241)

"Ev hem beden hem de ruhtur" (Bachelard, 2013: 37). Çünkü ev, duygu ve düşüncelerine bir koruma kalkanı örer ve toplumun temel taşı olan aile kurumunun da koruyuculuğunu yapar. Ancak bu durum, hikâyenin geçtiği gecede farklılık gösterir. Birlik ve beraberliğin merkezi olan ev, o gece bedensel yalnızlıktan ruhsal yalnızlığa geçişte bir misyon yüklenir ve kahramanın korkularını ortaya çıkarır. Hikâyenin yaşandığı gece, yalnızlık duygusuyla baş etmeye çalışırken üstüne korkularıyla da baş başa kalan kahraman için mekânın dar olması *"kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır"* (Korkmaz, 2007: 151). Bu nedenle, kahraman anlatıcı için mekân darlaşır ve onu korkularıyla kuşatır. Onun mekânla olan ilişkisi ve mekânın ona ifade ettiği duygular, karısının ve çocuklarının evde bulunmayışından ötürü farklı

bir hüviyet kazanır ve o gece kendini farklı bir atmosferde yaşıyormuş gibi hissetmesine neden olur. Evin karakteri, onu algılayan kahraman anlatıcıdan ötürü sahip olduğu dünyasında gizlidir. Burada dışsal olan içsel olanın niteliğine bürünür. Adamın yalnızlık sonucu ortaya çıkan korkusunun ve kıstırılmışlığının yansıtılmasında mekân adeta bir anahtar rolü oynar.

Mehmed Celâl'in *"Bir Levha-i Masûmâne Yâhûd Firâr"* isimli hikâyesinde bir sonbahar sabahı yazlık evlerindeki odalarında uyanan büyüğü erkek, küçüğü kız olan iki küçük kardeş, mevsimin güzel havası karşısında bir anda hüzünlenirler. Çünkü o gün dersleri vardır ve o güzel havada gezmeye çıkmaları mümkün görünmemektedir. Ailelerinin eğitimleri için almalarını gerekli gördüğü dersler, onları eve tıkacak ve o pırıl pırıl parlayan güneşten, yemyeşil tabiattan mahrum kalmalarına neden olacaktır. *"Mahrumiyet, dış dünyada var oldukları için dışsal engellemeler olarak da adlandırılır"* (Hall, 1999: 88). Bu güzel günde ev, onların özgürlük alanını kısıtlayan bir mekân özelliğine bürünür. Üstelik ev, yalnızca kısıtlayıcı özelliğiyle ortaya çıkmaz, çocukların çatıştığı yer konumuna da sahip olur. Çocukların gözünde evin hapishaneden bir farkı yoktur. Ders yapacak olmanın zorunluluğu nedeniyle dışarı çıkıp oyun oynama, gezip dolaşma arzularına ket vurmaktan başka çareleri olmayan kardeşler, derslerinin başlamasına kadar geçen süreyi, olanaksızlık ve sıkıştırılmışlık hisleriyle geçirirler. Mekân, onların olumsuz ruh hallerini körükler ve kıstırılmışlıklarının dozunu artırır.

> *"(...) Biri pancuru açtı; fıskiyesinden elmas taneleri saçan havuza mütehassırâne baktı. "Bugün hava çok güzel lakin gezemeyeceğiz." dedi. Bu iki kardeşin büyüğü yatağından çıktı. Başka bir pencereye yaklaştı. Elini uzattı; manzaraya hâil olan leylak dallarını açarak arasından semaya baktı: "Oh! Ne güzel hava" dedikten sonra küçük kardeşine bir nazar-ı muztaribâne atf ederek "Hakkın var; gezmeyeceğiz!" sözünü ilâve etti."* (Hazine-i Fünûn, nr.19, s. 151)

"Mekân insanların yaşamdaki anlık duygu durumlarının yansımalarını içerisinde barındırır" (Kanter, 2008: 122). Hikâyenin kahramanları olan iki kardeşin yaşları daha küçüktür. Çocuk olmaları sebebiyle onların hayatlarını dersten ziyâde oyun ve eğlence şekillendirir. Bu güzel ve güneşli havada, yazlık evlerinde ders yapacak olmak, onlar için adeta eziyettir. Onların gözü, o anda kendileri için geniş mekân olan dışarıdadır. Evde ders yapacak olmaları, onların gözünde evin olumsuzlanmasına sebep

olur. Mekânın çocuklar üzerinde uyandırdığı mukavemet duygusu, evi onların gözünde bir baskı unsuru haline getirir. O gün kendileri için labirentleşen evden kurtulup çıkma isteği, doruk noktadadır.

Tâhirzâde Kâzım'ın *"Bir Levha-i Hazin"* hikâyesinin ismi belli olmayan başkişisi, bir perşembe günü arkadaşlarıyla beraber hafta sonu tatilinde evlerine gitmek üzere arkadaşlarıyla beraber çıkar. Ancak herkes sevinç içindeyken, o kederlidir. Eve gitmek istemez. Onun için ev, dar mekân özelliği gösterir. Çünkü daha hayatının baharında olan biraderi, üç aydır hasta yatmakta ve ölümü beklemektedir. Ağabeyinin öleceğinin korkusu ile mekân, kahraman anlatıcıyı boğucu bir hale bürünür ve bu, onun ruh haline de sirayet eder. Mekânın boğuculuğunun olumsuz yönde etkilediği bir diğer kişi de, başkişinin annesidir. Biraderinin ölüm döşeğinde yatması, annesinin bu durum karşısında hüzünlere boğulması, mekânın onun zihninde kötü izler bırakmasına ve evini "mezbele-i küdûret" diye tanımlamasına neden olmuştur:

> *"(...) Hayır, hayır, ben muhabbet-i mâderâneyi onlardan daha ziyâde takdir eyler, vâlidemi her bir evlâddan daha ziyâde sever, bir dakika âguşunda bulunmayı, dünyanın her türlü lezâizine fedâ ederim; lâkin herkes için bir gülistân-ı saâdet olan hânesi benim için bir mezbele-i küdûret hükmünü almıştı; çünkü bahâr-hayâtının otuz ikinci devrini ikmâl eden birâderim üç aydır ölüm döşeğine uzanmıştı."* (Hâzine-i Fünûn, nr.32-33, s. 355)

Kahraman anlatıcının hareketlerini şekillendiren, tercihlerine yön veren esas unsur, onun duygu ve düşüncelerinin teşekkül ettiği iç âlemidir. Bu âlem sergilenirken yazar, sadece anlatmakla yetinmemiş, farklı ayrıntılardan faydalanarak bazı özellikleri vurgulamıştır. *"Mekân bu noktada varlığı, insanı tanımlama ve anlatabilme yetisini öne çıkarır"* (Demir, 2011: 235). Hikâyedeki bu durum, mekân-kahramanın ruh âlemi arasındaki ilişkiyi ortaya koyması bakımından önem teşkil eder. O akşam evine gelen ben anlatıcının biraderiyle geçirdiği son saatler, kahramanın zihninde kötü bir hatıra olarak kalmıştır. Biraderinin "manîdâr", "hüznengîz" bakışları ve son nefesini vermeden önce *"Vâlide! Bir yere gitme; karşımda otur."* demesi o andan hatıralara uzanarak hüzün dolu bu mekânın, kahramanın kalbinin en derin yerine ulaşmasında etkisi büyük olur. Biraderinin ölümünden önce ayaklarının gitmediği bu mekân, biraderinin ölümünden sonra da hem kendisi için hem annesi için yaşanacak olan zor günlerin habercisi konumundadır.

Fikret'in *"Vâlidelik"* isimli hikâyesinde henüz yirmi yaşında, orta halli bir adam olan Ahmed ve on beş yaşında olan Emine evlenirler. Ahmed'in rahmetli pederinden kalma bir evi vardır. Ancak bu ev, Üsküdar'daki mezarlıklardan birinin tam karşısındadır. *"Mezar, mekânın yutucu bir fenomene dönüşmesini sağlar"* (Kanter, 2008: 87). Evlendikten iki üç gün sonra evlerinin penceresinden küçücük bir çocuğun cenazesinin kaldırıldığına ve çocuğun babasının feryatlarına şahit olurlar. Ahmet ve Emine bu durumdan çok etkilenirler. Bu evden bir an evvel taşınmak gerektiğini düşünürler, fakat şartlar buna müsaade etmez. Bir sene sonra Ayşe ismini verdikleri bir kızları olur, ama Emine çocuk yaşta anne olmanın verdiği sorumluluğun ağırlığı karşısında sinir hastası olur. Küçük Ayşe de oldukça zayıf ve çelimsizdir. Üç yaşına gelene kadar herkes ona ölecek gözüyle bakar. Ancak Ayşe büyür, on beş yaşına gelir. Herkesin gıpta ile baktığı güzel ve terbiyeli bir kızdır. Ancak kısa süre sonra verem hastalığına yakalanır. Doktorların Ayşe'ye teşhis koydukları gün, Emine'nin Ahmed'e söylediği sözler bu noktada önem teşkil eder:

> *"Ben bu eve ilk geldiğimiz zaman söylemedim mi bey? İşte bizim de bir çocuğumuz oldu, büyüdü, şimdi ölecek! Karşımızdaki mezarlığa gömeceğiz! Kuzum bey! Yeri güzel olsun, toprağı yumuşak olsun, üzerine körpe bir servi dikiniz… Hem bey uzak yere gömmesinler. Ben Ayşeciğimi isterim… Ayrılamam"* (Maârif, nr.189, s. 285)

Evlendikleri gün adım attıkları bu yuva, Emine ve Ahmed'e düzenli bir hayat kurmaları için *"nedenler ya da yanılsamalar sunan bir hayaller toplamından ibarettir"* (Arslan, 2017: 253). Bu evde kendi hayatlarına dair gerçekliği, bir çocuğun defni sırasında hayal eden Ayşe, evin ruhunu olumsuz bir duyumsama geliştirerek oluşturur. Yuvaları zamanla onların kaderini etkileyen dar bir mekâna dönüşür. Bazı zamanlar kendilerini bu dar mekândan kurtulmuş gibi düşünseler de, yaşadıkları bu mekân seneler ilerledikçe daha da kuşatıcı bir hüviyete bürünür. Hikâyenin sonuç bölümünde Ayşe'nin verem hastalığına yenilerek ölmesi durumu, hikâyenin giriş bölümünde Emine ve Ahmed'in evlendikten birkaç gün sonra evlerinin karşısındaki mezarlıkta bir çocuğun cenazesinin defnedilmesi ve ölen çocuğun ebeveynlerinin evlat acısı ile kahrolmaları ile sezdirilir. Özellikle Emine'ye son derece olumsuz tesir eden bu olay, daha hikâyenin başında kadının bir evladı olacağını, onu da bu mezarlığa gömeceklerini söylemesi okuyucunun üzüntü duymasına neden olur. Hikâye, mekânsal ifadelerle sona

ererken hem okurun duygusal yoğunluğunun şiddetini artırır, hem de mekân ve insanın ruh hali arasındaki sıkı ilişkiye dikkat çeker. Emine ve Ahmed için evlatlarını kaybetmeleri neticesinde, hâkimiyet alanları olan bu ev artık bir ayrıcalık mekânı olmaktan çıkar. Bu noktada, Ayşe'nin ölümüyle birlikte mekânın yutucu bir fenomene dönüşmesi de tamamlanmış olur.

Mekânın insanı hapseden, onu kendi benliğinden uzaklaştıran yönü, kişinin umduklarının gerçekleşmemesiyle doğru orantılıdır. Mehmed Fikret'in *"Nâdim"* isimli hikâyesinin adı belli olmayan başkişisi, sekiz sene gittiği mektepten mezun olur ve iş hayatına atılır. Hanesinin tek erkek evlâdı olan bu bey, oldukça şımarık yetişmiştir. Kısa bir süre sonra evlenir. Ancak lakaydâne tavırlarla geçen günlerin rahatlığından sonra evlenmek, yuva sahibi olmak onun beklentilerini karşılamaz. Zaten karısına karşı muhabbeti de bulunmamaktadır. Bu durumda evi, onun için bir labirent mekân özelliğine bürünür. "Dûzâh-ı sefâlet" olarak kabul ettiği evinden mümkün olduğunca uzak kalmaya çalışan kahraman, sabahlara kadar gezip tozduğu dışarılarda da mutlu olmaz. Mekânın genişlemesi söz konusu değildir:

> *"Bu niçin böyle? Gece yarılarına kadar dışarılarda dolaşmak; rahatı, huzuru hânesinin haricinde aramaya mecbur olmak... Bu çekilir dert mi?.. Sefâlet!"* (Malûmat, nr.25, s. 194)

Bu şımarık yetişmiş bey için hem evi hem de kaçtığı dışarılar dar mekân özelliği gösterir. Çünkü hiçbir yerde kendini rahat ve mutlu hissedemez. Adamın mekânlar karşısında duyduğu tatminsizlik hissinin iki nedeni vardır. Birincisi, yaptığı evlilikle birlikte yaşadıkları neticesinde mekânı kendisine uygun bulmamasıdır. Karısını sevmemesi, mekânı daha fazla yadırgamasını sağlar. İkincisi ise kaçıp uzaklaşmak için seçtiği dış dünyaya da bir süre sonra yabancılaşır. O, tatminsizliğini direkt olarak mekâna yöneltir. Varlık içinde ve kayıtsız geçen günlerinden sonra yuva kurmak, aile reisi olmak ona ters gelir ve bir süre sonra mizacı baskın gelir. İçinde bulunduğu hayattan tiksinmeye başlar. Hiç sevmediği karısının içinde bulunduğu ve donuk ortamı temsil eden evde, evden kaçıp gittiği ve sosyal ortamı temsil eden dışardaki dünyada *"bedensel ve ruhsal bütünleşmesine karşı sürekli bir saldırı söz konusudur"* (Özcan, 2000: 101). Bu yüzden bir türlü yüzü gülmez, mutlu olamaz. Her istediğini yapabilecek maddi imkânlara sahip olmasına rağmen geleneksel yapının onu zorladığı evlilik ve karşısına koyduğu kurallar tarafından ezilir. Kendisini bu derece kuşatan mekânlarda adeta boğulan adamın devamlı surette kaçmaktan başka elinden bir şey gelmez. Bu

kaçış, onun kendisi için labirentleşen mekânı çözmek yerine onu gözardı etmesinden ileri gelen bir durumdur.

Talat Hicâbi'nin *"Sarhoşun Kızı"* hikâyesinde babasının içkiye müptela olmasından dolayı sürekli olarak huzursuz ve sefalet dolu zamanlar yaşayan Cemile için babasıyla yaşadığı ev, dar bir mekândır. Babasının devamlı içip sarhoş olması, taşkınlık çıkarması Cemile için evin yaşanmaz hale gelmesine neden olur. Babasına kıyamayıp her şeye rağmen onun yanında kalmaya devam eden Cemile, bir süre daha bu duruma dayanmaya çalışır. Ancak babasının içkiden vazgeçmeye niyeti yoktur. Bu evde kaldığı her gün Cemile'nin hayatı daha çok kararır ve Cemile için mekân gitgide daralır.

> *"Zavallı Cemile bu hallerden usandığı için bu evden kaçmayı, bu babadan vazgeçerek başka birisinin ulüvv-i himmetine sığınarak boğaz tokluğuna olsun hizmet etmeyi arzu etti."* (İrtikâ, nr.74-26, s. 104)

Cemile için babasının devamlı içki içip vukuat çıkardığı bu ev, engelleyici yönüyle kızın hayatını olumsuz etkilemesi ile onu yaşamak istemediği olayların içine doğru iter. Aslında kurgu içerisinde mekân, Cemile'nin karşısında bir engelleyici rolü kazanmaz. Ancak babasından kaynaklanan olumsuz koşulları beslemesi ve kızı boğması, mekâna dar özelliğini verir. Cemile küçük yaşlardan itibaren hayattan büyük beklentiler içine girmemiştir. Ağız tatlılığıyla, huzurla, sağlıkla hayatını idame etmekten başka niyeti olmayan genç kız, yaptığı onca şeye rağmen babasını silip atamaz. Başka evlerde gidip çalışmayı, ekmeğini çıkarmayı defalarca düşünür, ama her defasında babasını yalnız bırakmamak için bu fikrinden vazgeçer. Ancak babasının gözünün içkiden başka bir şey görmemesi hayatlarını sürdürdükleri bu evi bir çatışma yerine dönüştürür. Yaşadıkları evin *"karanlık, bunalım ve sıkıntıyla bütünlenmesi ve evin umutla irtibatını kesmiş olarak yansıtılması"* (Kanter, 2013: 334), Cemile'nin gelecekte takınacağı tavrı da şekillendirir. Genç kız yüreğinde babasının düzeleceği umudunu taşırken her defasında hayal kırıklığına uğrar ve babasının bu hallerine dayanacak gücü kalmaz. Geçim derdi, hayatın maddi ve manevi gerçekleri kızı gün geçtikçe daha zor durumlara düşürür. Sonunda bu evden ayrılarak başka bir eve hizmetçilik yapmak için gider.

İbnü'l-Âsım'ın *"Zâhire"* isimli hikâyesinde, nesne hikâyede yaşanan gelişmelerin başlatıcılığı görevini üstlenir. Annesini o daha çok küçük yaştayken öldü diye bilen ve babasıyla mutlu bir hayat süren Zâhire'nin ölüme giden yolda neler

hissettiği ve yaşadığı ele alınır. Babası ve bakımını üstlendiği kuşlarıyla olan hayatının yönü, sedef kaplamalı çekmecenin gözünde babasının dikkatinden kaçan mektubu bulmasıyla değişir. Babasının kendisine hediye ettiği sedef kaplamalı çekmecenin gözünde bulduğu mektupla gayrimeşru bir çocuk olduğunu öğrenen Zâhire için hikâyenin başında geniş mekân niteliği taşıyan evi, gerçekleri öğrenmesiyle dar bir hale gelir. Zâhire yemeden içmeden kesilir, hastalığa tutulur. Kendisini yiyip bitiren bu gerçeği kimseyle paylaşamaz. Artık gelecek için hiçbir umudu yoktur. Her sabah erkenden kalkıp yemlerini verdiği ve büyük bir sevgiyle bakıp ilgilendiği kanarya, papağan ve diğer kuşlar da kızın içine düştüğü kederli halden etkilenir. Kız için kasvetli bir havaya bürünen mekânın havası, onlara da sirayet eder.

> *"Gece yarısı, sabahleyin, gün arası, akşamleyin okunan bu mektup yalnız Zâhire'yi değil kanaryayı, papağanı, kuşları da beraber mecruh ediyordu. Her türlü iltifattan mahrum kalan bu mahlûkât, masum kızın simâ-yı halâvetinde cevelân eden âsâr-ı gama iştirâk eyliyorlardı."* (İrtikâ, nr.60-12, s. 48)

Sedef kaplı çekmecenin gözünde bulduğu mektup, mektubun ihtiva ettiği hayatıyla ilgili gerçeklerle başlayan ruhsal çöküntü, Zâhire'nin aleyhine gelişen dramatik sonun başlatıcısıdır. Bu nedenle bahsi geçen çekmece, kızın mekân algılamasını ters yüz eder. İnandığı yalanlar ve yüzüne çarpan gerçekler arasında sıkışıp kalan, bunalıma giren Zâhire ruhunu kaplayan olumsuz düşüncelerin tesiri altına girer. Karınları aç kalmasın diye her sabah erkenden kalkıp elleriyle beslediği ve itinayla baktığı kuşlarını bile gözü görmez olur. Zâhire'nin hayatı ile ilgili öğrendiği gerçek, mekâna da yansır. Mazinin güzel ve aydınlık günleri yerini karanlık ve umutsuz bir geleceğe bırakır.

Mekân, insanın ruh âleminde kendisine inşa ettiği bir yapıdır. Ebulfaruk A.'nın *"Meşher-i Ahzândan Bir Levha"* hikâyesinin ben anlatıcısı olan kadın daha bir senelik evlidir. Âşık olduğu adamla evlenmenin mutluluğuyla yeni yuvasına gelen bu kadın için yaşadıkları ev, evliliklerinin ilk zamanlarında geniş bir mekândır. Ancak kocasının başka birine sevdalanıp eve gelmemeye başlamasıyla bu ev onun için dar bir mekâna dönüşür. Kocasının beraber çok mutlu günler geçirdikleri bu evden uzaklaşması, kadının kalbini kırar ve onu çok üzer. Kocası için bu ev artık bir yuva olmaktan çıkmış ve adamın gözünde sevgi, bağlılık ve mutluluk gibi değerler sıradanlaşmıştır. Bu evden kopuşu, karısı ile olan bağını da koparması anlamını taşır.

> *"Eve uğramadığınız geceler saat birlere kadar pencere perdesinin arkasında ağlayarak yolunuza intizâr ederdim. Gözlerim hûn-nisâr olarak yolunuzdan ayrılmazdı; herkesin erkeği geçer sevine sevine evlerine giderdi. Sihâm-ı derd intizâr-ı gönlümden kalbimden geçerdi siz yine geçmezdiniz gelmezdiniz. Gönlümün acısından için için ağlardım. Gözyaşlarım pirâmen-i cevelângâhımı ıslatırdı. Libâsımdan sine-i derdmendime geçerdi siz fakat yine geçmezdiniz."* (Malûmât, nr.70, s. 445)

Kadının kocasıyla bir ömür boyu mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşayacağını düşündüğü bu ev, hayallerini gerçekleştirme noktasında onu hüsrana uğrattığı için dar mekândır. *"Mekândaki her değişim ve dönüşüm zamandaki bir değişim ve dönüşümdür aynı zamanda, ya da tersi"* (Elias, 2000: 101). Sevdiği adamla evlenme gibi bir şansa nâil olan genç kadın, büyük bir mutlulukla yeni hayatına başlar ve içine girdiği yeni mekânla birlikte hayatına yeni bir sayfa açar. Büyük umutlarla bu eve gelen kadın, yeni bir mekânla yeni bir hayat kurma niyetini taşır. Ancak bu niyetini gerçekleştirmede başarılı olamaz. Bir yıl boyunca iyi giden evlilikleri, adamın başka bir kadına âşık olmasıyla tamamen altüst olur. Mutlu giden evliliğinin bozulan ahengini tek başına düzeltmeye gayret eden kadın, adamın eve hiç gelmemesi, geldiği zamanlarda da ihanetini her yönde aşikâr eden gömleğindeki, ceketindeki, mendilindeki kadın kokusu ve ruj izlerini fark edip gördükçe iyice buhrana girer. Kocasının yollarını gözlediği bu ev, onun acısını körükleyen bir mekâna dönüşür. Hikâyenin başkişisi olan kadın, yuvasını kurtarmak için elinden geleni yapsa da karnındaki bebeğiyle birlikte kahrından ölmekten kurtulamaz.

Ara Nesil Dönemi yazarları hikâyelerinde kahramanların ruh dünyalarını yansıtabilmek için onların mekânla olan ilişkisini dramatik bir şekilde ele alır. Dönemin genel yapısı da dikkate alındığında hikâyelerde daha çok labirentleşen/dar mekânların tercih edildiğini görmek mümkündür. Bunun nedeni, hikâye kahramanlarının karşı karşıya gelmiş oldukları olumsuz olayları etkileyici bir şekilde vurgulama isteğidir.

3.4.2.2. Geniş Mekânlar

Edebî metinlerde kahramanların huzur duyduğu ve kendilerini rahat hissettikleri mekânlar açık ve geniş mekânlardır. *"Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini*

güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır" (Korkmaz, 2007: 411). Buna göre geniş mekânlar, hikâye kahramanının bakış açısıyla ilgili bir olgudur. Çünkü bakış açısı yaşananların bir neticesidir ve o ana kadar yaşanan şeylerin izlerini taşır. Bir Zat imzasıyla kaleme alınan *"Bir Küçük Heveskâr-ı Kemâl"* isimli hikâyedeki küçük Fatîn çok akıllı ve çalışkan bir çocuktur. Kendini ilme ve tefekküre veren bu çocuğun, evlerinde öğretmeniyle beraber ders yaptıkları odası, onun için bir ders odası olmaktan öte bir "ilim yuvası", "mutluluk kaynağı" niteliğini taşımaktadır. Fiziksel açıdan iç mekân olarak değerlendirilebilecek bu oda, olgusal olarak geniştir. Fatîn ve öğretmeninin ders yaptıkları anlar, küçük çocuğun içindeki cevherin de ortaya çıktığı zamanlardır.

> *"Muallim gayret-i mütefekkir bir halde, nâdire-i zekâ olan mini mini de önündeki kitaplardan birinin sahifelerini çevirmekle beraber kendi kendine bir şeyler söylemekte idi. Kudretin bir vücûd-ı zî-iktidârı, fıtratın bir vedîa-yı kıymetdârı işte bu odada tekâbül ve ictimâ etmiş ve bu ictimâ-i iktidârın kıymeti tezyin eylemesi maksadıya husûle gelmiş idi."* (Hâzine-i Fünûn, nr.37, s. 299)

Çalışmayı ve yeni şeyler öğrenmeyi çok seven Fatin, Allah inancıyla dolu ve bilinçli bir çocuktur. Allah'ın kudretinin çalışmakla daha iyi anlaşılabileceğinin farkındadır. Öğretmeniyle geçirdiği zamanları en iyi şekilde değerlendirir. Bunun dışındaki zamanlarını da yine bu çalışma odasında okumakla geçirir. Fiziksel anlamda küçük bir mekân olan bu oda, Fatin için ontolojik anlamda geniş bir mekân özelliği taşır. Hikâyede aslında sadece Fatîn için değil öğretmeni için de geniş olarak nitelendirilebilecek bir mekân söz konusudur. Fatîn, bu küçük odada herhangi bir mahrumiyet hissine kapılmadan arzu ettiği şeyi yani öğrenme ve bilgi alma faaliyetlerini gerçekleştirir. Öğretmeni ise Fatîn gibi akıllı ve zeki bir çocukla ders yaptığı, onun gelişimine katkıda bulunduğu için son derece memnundur. Çocuk yeni kitaplar okuyup ufkunu genişlettikçe, kafasında soru işaretleri oluşturan konularda öğretmenine danışıp zihnini aydınlattıkça çalışma ve ilim seviyesini artırma hususundaki şevki artar. Bununla birlikte iç mekân olan ders yaptıkları oda, onun için genişler ve aydınlanır. Bu oda sadece öğretmeniyle ders yapıp yeni bilgiler öğrendiği bir yer değil; onun *"ruhsal büyüme maceraları"*nın (Burcu Yılmaz, 2011: 298) da gerçekleştiği mekândır. Çocuk, öğretmeniyle ders yaparken geçen zamanlarını daha

verimli hale getirmek ve bilgi düzeyini yükseltmek için elinden geleni yapacaktır ve bu, onun ruh dünyasına da olumlu yönde tesir edecektir.

Yazarı belli olmayan *"Âkıbet-i Tevekkül"* isimli hikâyede çiftliğindeki evine gitmek üzere yola çıkan genç bir delikanlı, yolda kar fırtınasına yakalanır. Yüzü soğuktan kıpkırmızı kesilir, elleri mosmor, dudakları mavi bir hale girer. Bu havada daha fazla ilerleyecek dermanı kalmaz. Geceyi geçirecek bir ev bulmaya mecburdur. Yoksa soğuktan donup ölecektir. Sonunda küçük bir kulübenin ışığını görür. Kapıyı çalar. Evin sahibi yaşlı bir kadındır. Genç durumunu yaşlı kadına anlatır. Kadın gencin haline acır, onu evine buyur eder. Genç hemen ocağın başına geçer, soğuktan donan vücudunu ısıtır. Delikanlı kendine geldikten sonra yaşlı kadınla sohbet etmeye başlar ve kadının ısrarıyla geceyi orada geçirir. Yaşlı kadının evi, hem bedenen hem ruhen kıstırılmış genci kurtaran bir mekân olur. Bu ev, yaşlı kadının yardımsever ve samimi tavırlarıyla genci rahatlatan geniş bir mekân olarak karşımıza çıkar.

> *"(...) Sonra artık tamamiyle hâl-i tabîîsini alarak istirâhât ve ıztırâb sormadan halâs oldu ve cebinden de bir sigara çıkarıp tüttürmeye ve keyf yatıştırmaya başladı ki yavaş yavaş terennüm edişi hâsıl ettiği haz ve neşâta delâlet ediyordu."* (Hazine-i Fünûn, s. 378)

Bir iç mekân olmasına, dar ve sınırlı bir yapı teşkil etmesine karşın hikâyedeki genç adam için dış mekândan daha açık ve geniştir. Evi kuşatan ve sınırsız bir yapı çizen dış dünya, yoğun tipinin şiddetini gittikçe artırması ve soğuk havanın etkisiyle delikanlının yol gitmesine müsaade etmez. Bununla birlikte delikanlıyı hayati fonksiyonlarını kaybetme tehlikesiyle de karşı karşıya bırakır. İçinde bulunduğu olumsuz koşul karşısında çözüm üretmekten aciz kalan genç adam, zihninde bu durumda ne yapması gerektiğine dair sorgulamalara girişir. Ayaklarında kalan son bir derman ile güç bela yürüyen delikanlı, bir süre sonra bir ışık görür. Işığa doğru ilerleyince orada bir kulübe olduğunu fark eder. Bu kulübe onun hayatta kalması için son umuttur. Kapısını çaldığı kulübede bir başına yaşayan yaşlı kadın, delikanlının soğuktan donmak üzere olduğunu görür ve onu eve alır. Kadının kapısını açtığı evi, delikanlının hayatını kurtaran bir mekâna dönüşür. Ateşin karşısına geçip donmak üzere olan bedenini ısıtan ve kendine gelen genç adam bir süre sonra yaşlı kadınla sohbet etmeye başlar. Delikanlıyı eve alıp onun hayatını kurtarmasıyla başlayan duygusal yakınlık, dertleşip birbirlerine içlerini dökmeleri ile daha ileri bir boyuta taşınır. Ertesi

sabah kadın daha uyanmadan evden ayrılan delikanlı gitmeden önce kadına borçlarını ödemesi için on altın bırakır. Kendisinin hayatını kurtaran ve içinde sıkışmış olduğu dar mekânı evinin kapısını açarak geniş mekâna çeviren kadına vefa borcunu öder ve bu yaptığıyla günlerdir kara kara borcunu nasıl ödeyeceğini düşünen, adeta bir cenderede sıkışıp kalan yaşlı kadın için mekânın geniş bir hüviyet kazanmasını sağlar.

Tâhirzâde Kâzım'ın *"Ne Saâdet!"* isimli hikâyesinde birbirlerine büyük bir aşk ile bağlı olan Saâdet ve Fuat, Saadet'in başka bir bey ile evlendirileceği haberiyle adeta yıkılırlar. Aradan iki hafta geçer. Saadet'in evlendirilmeyi düşündüğü beyin Halep'e tayini çıkar. Saadet'in annesi bunu duyunca kızını uzağa göndermek istemediği için bu evlilikten vazgeçer. Bu sırada Saadet, annesine Fuat'ı sevdiğini söyler. Annesi, Saadet ve Fuat'ın evliliğine onay verir. Saadet'in daha önce ayrılık haberini verdiği ve dar mekân özelliği gösteren ağacın altı bu defa bu iki genç için geniş mekân olarak görülür:

> *"Sabah olmuş, güneş doğmuş idi. İki genç ağacın altında birleştiler. Saadet cereyân eden hali Fuat'a naklediyor, ikisinin de çehresinde lema-i sürûr-ı berk vuruyordu. (...) İşte bu iki genç artık beraber yaşayacak."* (Hazine-i Fünûn, nr.41, s. 422)

Saadet ve Fuat'ın her daim buluştukları bu ağacın altı aşk dolu zamanlar geçirdikleri hatıralarla doludur. Onlar için mekânın daralması, Saadet'in başka bir adamla evlendirileceği haberini vermesiyle başlar. İki haftalık bir ayrılıktan sonra mekân onlar için yeniden genişler. Tabiat ve devamlı surette buluştukları ağacın altı onların kalplerinde yeşeren aşkın saflığını ve kirlenmemişliğini sergiler. Bu mekân, onların en temiz ve sevda dolu duygularını birbirlerine aktardıkları yer olup olumlu bir rol üstlenir ve bu noktada yardımcı olma fonksiyonuna sahiptir. Yardımcı olma işlevi, Saadet ve Fuad'ın faydasına olan bir durumdur. Buna göre annesinin sözünü çiğneyemediği için onun seçtiği adamla evlenmek mecburiyetinde olan Saadet, annesinin kızını uzak memleketlere göndermek istememesi sonucu bu fikirden vazgeçer. Kız tüm cesaretini toplayarak annesine Fuad'ı sevdiğini söyler. Kadın, kızının sevdiği erkekle evlenmesine karşı çıkmaz. Saadet, sonsuza kadar kaybettiğini sandığı Fuad'a yeniden kavuşmak için kendini yine o ağacın altında bulur. Yaşanılan acı ve hasret dolu günlerden sonra yeniden bir araya geldikleri ağacın altı bu iki aşığın adeta bir yuvası konumuna girer.

Yeniceli Ziyaeddin'in *"Bir Hikâye"*sinde adı belli olmayan hikâye başkişisi, biraderiyle beraber sabah erkenden kalkar ve köye gitmek üzere yola koyulurlar. Yola

çıktıktan sonra başkişi için mekân olgusu gittikçe genişleyen bir doğrultuda ilerler. Hikâyedeki mekân tasvirlerinde bakış açısına dayanan bir etkinin varlığını yadsımak olanaksızdır. Çünkü bu durum, hikâyenin kahraman anlatıcısının doğayı nasıl gördüğüyle doğrudan ilişkilidir. Kahraman anlatıcı, köye giderken geçip gördüğü mekânların tesiri altına girer. Bunun hikâyeye aktarılışı da onun bakış açısına göre şekillenir.

> *"(...) Yed-i feyyâz-ı fıtratın sine-i tabiatta gelişigüzel dendiği gûnâgûn ağaçlardan teşekkül eden bu meşcere-i bülbül dediğimiz o şair-i tabiatın nâlişkâh-ı sevdâperverânesi olmalı ki herhangi cihet dinlense bir aks-i sadâ-yı âşıkâne teessürde bir ihtizâz hâsıl etmemek mümkün değil mesûd bir ailenin safâlı handeleri arasında Nevbahar-ı sıyânet sabahül-hayr vâsıl olmuş bir nev-demide-i hayat gibi agûş-ı tabiatta nesimin buseleriyle yetişmiş olan nihâlân-ı meşcereyi tekrar tekrar meşmûl-i nigâh etmedikçe geçemezdim. Gönlüm bunları adeta bir meyelân-ı tıflâne ile sever, okşamak isterdi."* (Hazine-i Fünûn nr. 43-44, s. 440)

Yaptığı yolculuk esnasında içinden geçtiği yerler, kahraman anlatıcı için kaçış yeri olmaktan ziyade onun ruhunu doyuran, ona huzur veren bir nitelik taşır. Şehir hayatının keşmekeşliğinde yitirdiği ruhsal doygunluğu ve huzuru, köyüne giderken gezip gördüğü tabiatta bulur. Tabiatın güzelliğine hayran kalan ve iç dünyası ferahlayan ben anlatıcı için mekân da genişlik kazanır. Şehirde doğup büyüyen başkişi için köye giderken gördüğü yerler onun zihninde mekânın genişlemesine vesile olmuştur. *"Doğayla baş başayken kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni, doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışıdır"* (Gasset, 2007: 94). Kendini doğanın rahat kucağına bırakan kahraman için bu kucak onu sarıp sarmalayan, onu çocuksu bir duyarlılığa taşıyan açık bir mekân olur. Bu anlarda kahraman anlatıcının mutluluk dünyası canlanır ve mekân onun dünyasındaki bir sahne olarak yerini alır. Köye vardığında da mekânın genişlemesi aynı doğrultuda devam eder. Orada yaşayan insanların içtenliği karşısında rahatlayan ve güven duyan kahraman anlatıcı, bu insanlarla bir aradayken aile ortamındaki sıcaklığı duyumsar.

Mehmed Celâl'in *"Çiçekler İçinde"* hikâyesindeki küçük kızın da hayatına tesir eden mekân doğadır. Kendini doğaya bırakan, kırlarda gezip eğlenen bu küçük kız için

mekân onu rahatlatan, ona mutluluk veren bir yer olarak belirir. Tabiattaki hayvanların çıkardığı sesler bile küçük kızın ruh haline göre şekillenir:

> *"Şimdi bir arı –küçük kıza ninni gibi gelen- şarkısını aheste aheste okuyarak bir çiçeğin üstüne konar; sonra sevdâlı kelebek çeşmân-ı seherden düşen, çemeni nemnâk eden jaleleri iç içe mest olarak bîtâbâna kanatlarını açar."* (Hazine-i Fünûn nr. 31, s. 346)

Küçük kızın iç dünyasındaki genişliğin dış dünyaya da taşınması ile birlikte mekân geniş bir özellik kazanır. Çıktığı doğa gezintisi, tabiatla iç içe olmak, hayvanları görmek ve onların çıkarttığı sesleri yakından duymak, küçük kız için mekânın genişlemesi anlamına gelir. Küçük kızın doğayla buluşması, çevreye açılması onun iç dünyasında ve zihninde bir değişim başlatır. Çocuksu his ve arzularının onun bakış açısına olan etkisi de göz önüne alındığında gezinti yaptığı yerler ona mutluluk veren ve çocukluğunun doya doya yaşayabildiği bir mekândır. Özgürlüğünün tadını çıkarmasına olanak sağlayan bu mekân, küçük kızın doğadaki diğer canlı varlıkları algılayışına da şekil verir. Küçük kızın etrafındaki arılarla, kelebeklerle kurduğu ruhsal iletişim aslında ona bağlı olarak gerçekleşir. Arının vızıldaması, kelebeğin kanat çırpışı gibi doğanın içinde gerçekleşen sıradan olaylar onun için çok değerli anlardır. Bu bakımdan bu canlı varlıklar kızın gözünde sadece bir arı ya da kelebek değildir. Bunlar adeta insan ruhuna ve şekline bürünür. Açığa çıkan ilişki çerçevesinde, küçük kız arı ve kelebeğin kendisine şarkı söylüyormuş, onunla oyun oynuyormuş olduğu algısına kapılır. Doğa ve *"kendi gönlü arasında bağdaşım kuran"* (Kanter, 2008: 147) kız, çocukluğunu duyumsadığı bu yerdeki iç huzurunu dışa aksettirir.

Ahmed Hikmet'in *"Vesim Bey"* isimli hikâyesinde hukuk fakültesinden yeni mezun olmuş Vesim, komşuları olan Mösyö Rolandi'yle tanışmak ve evlerine gidip gelmek için bir arkadaşından yardım ister. Vesim için Mösyö Rolandi'nin evi, geniş mekân özelliği taşır. Vesim için Mösyö Rolandi, Madam Rolandi ve kızları ile tanışmak, onlarla sohbet etmek hayatında yeni bir boyut atlamasına vesile olacaktır. Sonunda bu isteğine kavuşan Vesim, Rolandi ailesi tarafından saygınlık kazanınca tüm toplum nezdinde saygınlık kazandığını düşünür:

> *"(...) hele bir ecnebinin salonuna ilk defa duhulünde bu meserrete, celb-i kulübe ve hususiyle Madam Rolandi'nin "Bravo! Siz bir Fransız kadar Garp edebiyatına vâkıfsınız" gibi*

> *bir iltifatına mazharını ve ara sıra Lili ve Tea'nın uzun kirpiklerinin takdiri ima eder surette ansızın hızla açılmasını bütün bütün fevkül-tabîîe bir muvaffakıyyet addederdi."* (Maarif, nr. 193, s. 335)

Bireyi kuşatan hayat koşulları, hikâye kahramanının etrafını sarıp sarmalamış bir halde olabilir. *"Bu durumda kahramanın macerasına başlayabilmesi için öncelikle ilk aşamayı atlaması gerekmektedir"* (Demir, 2011: 256). Hikâyenin başkişisi olan Vesîm, yetiştiği çevre ve kültürün dışına çıkarak farklı çevrelere girmek, farklı kültürlere temas etmek arzusu duyar. Genç adam bu süreçte kendisine koşullar çerçevesinde bir çevre oluşturmaya çalışır. Bunun için hedef olarak belirlediği mekân Rolandi ailesinin evidir. Vesim için Rolandi'lerin evi kendini gösterip kanıtlayabileceği geniş bir mekândır. Hukuk fakültesinden yeni mezun olan Vesim, bu evde bilgi ve donanımını gösterebilecek, kendini rahatlıkla ifade edebilecektir. Bu eve girebilmek için harekete geçen delikanlı, sınırları geçebilmek için bir arkadaşından yardım alır. Bunda başarılı olarak ailenin evine girer ve arzu ettiği mekâna kavuşmuş olur. Bunu gerçekleştirirken suratına bir maske takmaz, neyse odur. Hedeflediği mekâna erişmesinin yanında saygı gördüğü bir çevreye de adım atmış olur. Zor da olsa içine girdiği bu gayrımüslim ailenin evinde kültürü ve donanımı ile onları etkisi altına alarak yeni ve farklı bir hayatın kapılarını aralar. Hele ailenin iki güzel kızı olan Lili ve Tea'nın Vesîm'e duydukları derin alaka, genç adam için mekânın cazibesini artırır. Bu iki kız kardeşle dostluğunu ilerleten delikanlı, onların varlıklı hayatlarına iştirak etmekle birlikte ruh dünyalarına da şahitlik eder.

Safvet'in *"Sevdâ Hâtıraları"* isimli hikâyesinde insan ve mekân arasındaki sıkı ilişki karşımıza çıkmaktadır. Ben anlatıcı bir gece sevdiği kızla buluşmak üzere denize nazır bir koruda buluşma yerine doğru sevinçle yürümektedir. Sevdiğine kavuşma düşüncesi ruh dünyasını aydınlatır, mekânı genişletir. Etrafına baktığı zaman gördüğü manzara, onun aşkla dolu ve heyecanla atan kalbinin, bakış açısına yaptığı tesir neticesinde şekillenir. Sevda tüm kuvvetiyle hem bedenini hem ruhunu sarıp sarmalarken mekânın da ona uygun olmaması mümkün değildir. Koruda yürüdüğü anlarda bulunduğu mekân, içinde bulunduğu duruma uygun olarak geniş şekilde yansıtılır:

> *"Denizde ümid-i vuslat kadar uzun, o derece parlak bir serv-i simin peydâ olmuş, nazarı müntehasına doğru çeker götürürdü.*

> *Karada tenhâyi-i muhabbet kadar latif, o mertebe-i dilrubâ bir âlem tecelli etmiş; hangi tarafa bakılsa aks-i envârı gönülleri müstagrak ederdi. Ağaç yaprakları arasından süzülerek zemine düşen sâyeâlûd nurlar içinde gezindikçe insan kendini bu dünyanın fevkinde yaratılmış bir âlem-i saadet içinde zan eylerdi."* (Malûmat, nr. 26, s. 201)

Öncelikle hikâyede karşımıza çıkan mekân tasviri, hikâyenin muhtevasına dönük fayda sağlar. Hatta öyle ki mekân ve içerik adeta içiçe geçmiştir. Bu noktada mekân tasviri, konu ve kişileri anlamada yön gösterici rol üstlenir. *"Bazen sadece bir mekân tasvirinden yola çıkarak öykü hakkında öğrenmemiz gerekenlerin çoğunu öğreniriz"* (Boynukara, 2005: 137). Çünkü hikâyede yer alan betimlemeler, kahraman anlatıcının sevdiği kızla bir araya gelecek olmasından kaynaklanan saadet dolu ruh haline bir atmosfer yaratması için yardımda bulunur. Bu yüzden mekân, sadece içinde bulunulan bir yer ya da coğrafi konum değildir. İnsanın iç dünyasına göre şekillenen mekân, bu doğrultuda ya genişler ya da daralır. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere sevdiğiyle buluşmaya giden ben anlatıcı için "denizde ümid-i vuslat kadar uzun, o derece parlak" bir ay ışığının hâsıl olması, karada "mertebe-i dilrübâ bir âlem"in gün yüzüne çıkması, bunların gönüllere hoşluk vermesi, insanın kendini bir "âlem-i saadet" içinde zannetmesi mekânın ona mutluluk vermesiyle alakalıdır. Kahramanın aşk dolu kalbinin yansımaları mekâna da akseder. Sevdiği kızı beklerken onu kuşatan "hissiyât-ı lâtife" mekân-insan ilişkisi çerçevesinde gözler önüne serilir.

Mustafa Reşid'in *"Çiçekçinin Kızı"* hikâyesinde tanıdığı bir dostunun düğünü için İstanbul'a gemi ile gelen Lord İstafanson, düğünde takdim etmek üzere güzel bir demet çiçek yaptırmak ister. Beyoğlu'nda bir çiçekçi dükkânı bulur. Dükkânın sahibi yaşlı bir adamdır. Lordu görür görmez önünde saygıyla eğilir. Lord, istediği gibi bir çiçek demetinin hazırlanması talimatını verir. Demeti hazırlamak üzere çiçekçi dükkânının sahibinin kızı Viyolet gelir. Viyolet'i görür görmez vurulan Lord için dükkân geniş bir mekân hüviyetine bürünür. Olgun bir bey olarak karşımıza çıkan Lord İstafanson'un bir düğün için geldiği İstanbul, hikâyenin başlangıcında onun için dar bir mekândır. Türkçe bilmeyen Lord için hiç bilmediği bir yerde kendini ifade etmek onu içinden çıkılmaz bir duruma sokar ve mekânı labirentleştirir. Daha sonra kendine bir tercüman bulan Lord, tercümanının vasıtasıyla Beyoğlu'nda bir çiçekçi dükkânına gelir. Hayatının kırılma noktasının bu dükkânda vuku bulması buraya ayrı bir özellik katar.

> *"Viyolet güller arasından bir zanbak gibi göründü. Nazan nazan gelip müşterileri selamladı. Bu bir bedia-i hüsn-i tabîî idi. Pek sade giyinmişti. Sinaî güzelliklerin, mükellef libâsların temâşâsından usanmış olan Lord İstafanson, Matmazel Viyolet'in karşısında serfürû-bürde-i hayret oldu. Avrupa salonlarında böyle güzel bir uzun boya, bu kadar beyaz bir tene, böyle bir tenasübe tesadüf edememiş olduğunu kendi kendine itirâf etti."* (İkdâm, S. 93, s. 3)

Hikâye, merkezine Lord İstefanson'u alarak onun yaşadıklarının ve âşık oluşunun esas alındığı bir kurgulanış üzerine oturur. Bu açıdan Viyolet'i görür görmez âşık olması, hikâyenin dönüm noktasıdır. Lord İstefanson'un İstanbul'a gelişi ve çiçekçi dükkânına gelinceye kadar yaşananlar, onun için inişli çıkışlı bir yapı sergiler. Hikâyedeki doruk noktası, İstefanson'un çiçekçi dükkânına girdiğinde istediği çiçeği hazırlamak üzere ortaya çıkan Viyolet'i görmesi ve o güne kadar bu denli saf güzelliğe sahip bir genç kızı görmediğini düşünmesiyle gerçekleşir. Viyolet de bu asil adamdan oldukça etkilenir. O güne kadar hep böyle bir adamla evlenmenin hayalini kurmuştur. Dükkân sahibi de Lord'un kızını beğendiğini fark eder. Bir süre sonra Lord İstefanson, dükkân sahibine kızı Viyolet ile evlenme isteğini beyan eder. Adam, hem zengin hem nüfuzlu bir insan olan Lord İstefanson'un bu isteği karşısında sevinçten havalara uçar. Çiçekçi dükkânı mekân olarak birçok kişinin aynı ortamda bulunabilmesini sağlamakla birlikte hem Lord İstefanson, hem Viyolet hem de Viyolet'in babası için geniş özelliği teşkil eder. Çünkü *"varlık, ihtiyacı olan şeyi ister"* (Sağlık, 2005: 142). Lord İstefanson o güne kadar masumiyet timsali bir genç kızla aşk evliliği yapmak; Viyolet yakışıklı, olgun ve güç sahibi bir erkeğin aşkına sahip olmak; Viyolet'in babası da kızının varlıklı ve sözü geçen bir adamla yuva kurmasını istemiştir. İstediklerine erişen bu insanlar için mekân, vuslat halini gösterir.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde geniş ya da dar mekân, kahramanların ruh haline göre şekil alır. Kahramanların ruh haline göre şekillenen hikâyelerde, yazarlar dar mekânlara kıyasla geniş mekânları daha az tercih etmişlerdir. Bu durum, devrin karakteristik bir özelliği olmakla birlikte hikâye kişilerinin karamsar ruh hallerinin yansıması olarak da değerlendirilmektedir. Ancak yine de azımsanmayacak bir oranda olan geniş mekânların hikâye kişileriyle olan ilgisi doğru orantılıdır.

3.5. Hikâyelerde Şahıs Kadrosu

Fiktif âlemin okuyucuyla iletişim içine girdiği zamanlarda bir anlatıcının okuyucuya bu âlemin içindeki şahısları ve bu şahısların yer aldığı olayları sunduğu görülür. Bu açıdan bakıldığında yapı unsurları olan olay, zaman, mekân ve şahıs kadrosu olmazsa olmazdır. Yapı unsurları içerisinde okur açısından en önemli olanı da şahıslardır. Çünkü şahıslar, okuyucunun hikâyeyi daha net bir şekilde görmesini ve aklında kalmasını sağlar. Fiktif âlemde yer alan şahıs veya şahısların belli bir amacı gerçekleştirmek ve edebi eserde bütünlük arz etmek üzere oluşturulur. Buna uygun olarak günler, aylar, yıllar geçer. Hikâyedeki şahısların çok yönlü olarak ortaya konması ise söz konusu değildir. Çünkü şahıslar, belli bir niyet üzerine okuyucunun karşısına çıkarlar. Ayrıntılara yer verilmez. Bundan dolayı yazarlar, hikâyelerinde yer verdikleri kişileri, okuyucuyu inandırmak ve okuyucunun dikkatini celp etmek için, özellikle Türk toplumunda kabul görmüş, gelenek ve göreneklerine saygılı özelliklerle donatır. Bu şekilde olmayanlar ise daha çok topluma ders verme amacıyla hikâyeye yerleştirilir.

3.5.1. Hikâyelerde Kadınlar

Toplumun temel kurumlarının en önemlisi olarak kabul gören aile, kadın ve erkeğin varlığının bir parçasıdır. Tarihin seyri içinde toplum düzeni hangi değişikliklerden geçmişse aileyi oluşturan kadın, erkek ve çocukların konumlarında da bu doğrultuda değişiklikler yaşanır. Kadının sosyal ve ailevi hali toplumsal yapıya göre farklılıklar gösterir. Kadınlar ele alınırken kullanılan cinsiyet kavramı, toplumsal ve kültürel etmenlerin tesiri neticesinde kadın ve erkekte farklı şekillerde ortaya çıkan özellikleri belirtmek için kullanılır. Bununla beraber Batılılaşma hareketlerinin günden güne etkisini artırdığı Osmanlı Devleti'nde dini değerler arka planda kalmaya ve Batılılaşma'nın topluma etkisi hissedilmeye başlar. Başta İstanbul olmak üzere, diğer şehirlerde Avrupai tarzda mobilya ve sofralarda başlayan değişim, kadınların gazete, dergi ve roman okumaya başlamalarıyla ivme kazanır. Haremlik selamlık geleneği büyük ölçüde devam ederken sosyal hayat ve gezi mekânlarında bulunan gayrimüslim kadınların yanında Türk kadını da yer almaya başlar. Boğazda gezintiler, köşklerde ve yalılarda sazlı sözlü eğlenceler düzenlenir. Gezi mekânlarında kadın erkek buluşmaları görülür. Bu dönemde yaşanan değişimler *"kadının toplumsal hayata girişini kolaylaştıran dönüşümleri"* (Doğan, 2012: 19) sağlamakla birlikte, kadınların özgürlük alanlarını da artırmıştır.

Tanzimat dönemi edebi eserlerinde yer almaya başlayan kadın, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde artık bir birey olarak ön plana çıkmaya başlar. Batılılaşma hareketlerinin iyiden iyiye hız kazandığı Türk toplumunda kadın, olaylara tesir eden, düşünen ve gelişen bir konumdadır. Ancak, Batılılaşma hareketlerini doğru bir şekilde özümsemeyip Türk örf ve âdetlerinden uzaklaşan kadınlar, olumsuz örnekler olarak belirir. Bununla beraber aşk acısı çeken, ihanete uğrayan, yoksullukla mücadele eden, ailesini bir arada tutmaya gayret eden kadınları, Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde görmek mümkündür.

3.5.1.1. Geleneklere Bağlı Kadınlar

Her toplumda kadın ve erkeği birbirinden ayıran ve toplumsal rollerini oluşturan, kişileri yönlendiren, denetleyen sosyo-kültürel değerler mevcuttur. Bu değerler kişilerin nasıl davranması gerektiğini ve hangi sorumlulukları olduğunu belirtir. Osmanlı Devleti'nin temel yapı taşlarından olan aile kurumunun varlığını sürdürmesinde başrol oynayan *"kadınla ilgili yeni düzenlemelerin altında büyük ölçüde İslâm geleneğinin etkisi"* (Çaha, 1996: 78) vardır. Türk toplumunda kadının hal ve tavırlarını şekillendirmede İslâm geleneğinin etkisini yadsımak olanaksızdır. İslâm dinini etkisiyle kadın genellikle evdedir ve hareket alanı çoğunlukla ev içinde sınırlandırılır. İslâm dini kadınlara çeşitli haklar tanısa da yine de kadının etkinliklerini düzenler ve erkeğe oranla aleyhine kurallar koyar. Geleneklerine bağlı kadınlar, Türk toplum yapısına göre ve harem hayatında yaşar, buna göre hareket eder. Dış dünya ile iletişimlerini evlenmemişse ailesi vesilesiyle, evlenmişse kocası vasıtasıyla gerçekleştirir. Bununla beraber gayrimüslim olup etkinlik alanını Türk toplum hayatına göre sınırlandıran kadınları da Ara Nesil dönemi hikâyelerinde görmek mümkündür.

Yeniceli Ziyaeddin'in *"Bir Hikâye"*sinde abisiyle beraber harman vakti köye giden ben anlatıcı, orada yaşayan anne, baba ve genç kızlarından oluşan bir aileyle tanışır, onlarla sohbet edip yemek yer. Aslında tüm bunlar ben anlatıcının genç kızı çok beğenmesinden ileri gelir. Delikanlı, kızın güzelliğinden ve masumiyetinden çok etkilenir. Kız, ailesi yanında olduğu için ben anlatıcı ile aynı sofrada oturup yemek yer, onlarla sohbet eder. Ben anlatıcı, o gece sabaha kadar uyuyamaz, hep kızı düşünür. Ertesi sabah kızın babası harmanda toplanan buğdayı ölçerken kız da etrafa saçılan taneleri süpürmekle meşguldür. O anda kıza uzaktan bakar, onu izler. Kız da ona bakar. Ancak kızın delikanlıya olan bakışları, tedirginliği ve utangaçlığı da ihtiva eder.

> *"Onun işi var. Pederi ölçtüğü sırada etrafa dağılan taneleri bir süpürge ile topluyordu. Yalnız süpürmekten fârig olup da başını kaldırdığı zaman istediğin kadar temâşâ ederdim. O da bana bakıyordu. Lakin ne için kabahat işlemiş gibi müteakiben başını eğerdi. Bilmem!"* (Hazine-i Fünûn, nr. 43-44, s. 442)

Gelecekte kocasının zevcesi ve çocuklarının annesi olacak olan bu genç kızı çok beğenen ve onu hayranlıkla izleyen ben anlatıcı, kızın kendisine bakarken mahcup olmasını gerektirecek durumu bilmemezlikten gelse de, aslında bu durum toplumun kadınlar için belirlediği kurallardan ileri gelir. Genç bir kızın, ailesi içinden olmayan yabancı bir erkeğe bakması, toplum içinde hele ki bir köy yerinde hiç hoş karşılanmaz. Kız, ben anlatıcı olan delikanlıyı beğenir, bunu ona bakışlarıyla belli eder. Ancak bunu yaparken kendini bir kabahat işlemiş gibi suçlu hisseder. Kızın bu davranışı aslında kendisine yüklenen toplumsal cinsiyet rolünden ileri gelir. Başka bir ifadeyle, genç kız, doğmuş olduğu cinsiyetle beraber yetiştirilirken toplumun kadın olmasından ötürü beklediği davranışlar çerçevesinde kadın olmayı öğrenerek büyümüştür. Bunu gerçekleştirirken etkinlikleri ve kişilik özelliklerini kendisi için uygun ya da uygun değil diyerek ayırt etmeyi öğrenir. Yani *"biyolojik cinsiyet, yerini, statü belirleyici bir özelliğe sahip olan toplumsal cinsiyet anlayışına bırakır"* (Saraç, 2013: 27). Kız da onun için uygun olan eylemleri uygular.

Tâhirzâde Kâzım'ın *"Ne Saâdet"* isimli hikâyesinde Saadet ve Fuad birbirlerini küçük yaşlardan beri sever. Ancak Saadet'in annesi, kızını başka bir gençle evlendirme niyetindedir. Saadet, Fuad'ı çok sevmesine rağmen annesinin sözüne karşı gelemez ve Fuad'a durumu anlatarak ondan ayrılır. Kız, kendisi için uygun görülen damat adayı ile evlenmeyi beklerken damat adayının Halep'e tayini çıkar. Saadet'in annesi kızının Halep'e gitmesini istemediği için evlilik planı bozulur. Yaşananlardan güç bulan Saadet, annesine zor da olsa Fuad'ı sevdiğini söyler. Kadın, kızının isteğini kıramaz ve onu Fuad'la evlendirir.

> *"Saâdet, vâlidesine bir şey söylemek istiyor, fakat cesâret edemiyordu. Bîçâre kızın çehresini ye's ile karışık bir mahcubiyet istiâb etmişti. Acaba o anda kızın kalbi ne kadar ıztırâb içinde bulunuyordu? Artık tahammül edemeyerek dedi ki:*
> *-"Vâlideciğim! Fuad'a olan muhabbetim başkasıyla izdivacıma mânidir. Benim mesûd yaşamaklığımı arzu eylersen…"*

> *Sözünü tamam edemedi. Başını önüne eğerek gözlerinden dökülen yaşları siliyordu. Vâlidesi Saâdet'e bir nigâh-ı şefkat atf ederek:*
> *-"Yavrum! Mâdâm ki seviyorsun bunu benden niçin saklıyordun? Ben sana muhâlefet mi edeceğim?" dedi."*
> (Hâzine-i Fünûn, nr.41, s.422)

Kültürel bakış açısına dayalı çalışmaların genelinde kadınlık, *"uysallık, alçakgönüllülük, fedakârlık, şefkat, çekici olmak için çabalama, cesur ve fiziksel olarak güçlü olma"* (Sayılan, 2012: 166) şeklinde tanımlanır. Saadet, uysal ve alçakgönüllü bir kızdır. Fuad'ı çok sevmesine rağmen annesinin sözünü çiğneyemez ve fedakârlık yaparak sevdiğinden vazgeçer. Annesi kızını evlendirme fikrinden vazgeçince Saadet bütün cesaretini toplayarak annesine Fuad'ı sevdiğini ve onunla evlenmek istediğini söyleyebilir. Ama yine de annesinin Saadet'i evlendirmeyi düşündüğü delikanlının Halep'e tayini çıkmasaydı kız onunla evlenecekti. Çünkü Saadet, toplum tarafından kendisine giydirilen tutumları üzerine giyer. Bu açıdan bakıldığında kızın geleneksel yönünü sıyırıp atması kolay değildir. Annesi kızının çok uzak yerlere gitmesine yanaşmayıp evlilik fikrinden vazgeçince, kız tüm cesaretini toplar ve gerçekleri annesine söyler. Konuşma boyunca Saadet'in mahcubiyeti ön plana çıkar.

Fâtıma Fahrünnisa'nın *"Küçük Hikâyeler"* başlığı altında yazdığı hikâyede, geleneklerine bağlı kadın tipi olarak karşımıza çıkan kişi, Şükûfe'dir. Şükûfe'nin kocası Rıfkı memuriyete atandıktan sonra evlerine Hidâyet ismindeki komşu kızı gidip gelmeye başlar. Kız ileri derecede Fransızca bilmektedir. Rıfkı da Fransızcasını geliştirebilmek için bu kızla çalışmaya başlar. Şükûfe'nin çocukluğundan beri tanıdığı ve çok yakın dostu olan Fâkıhe, bu kızın dostunun evine devamlı surette gidip gelmesinden hoşlanmaz. Bu konuda arkadaşı Şükûfe'yi uyarır ve kızın onun başına bela olabileceğini dile getirir. Ancak Şükûfe böyle bir olaya ihtimal vermediği için arkadaşının uyarılarına kulak asmaz. Fâkıhe'nin korkularının yersiz olduğunu, aynı zamanda kızın da kıskanılacak bir yanı olmadığını söyler. Aradan altı sene geçer. Fâkıhe kocasının memuriyeti nedeniyle başka bir şehre göç eder. Bu süre zarfında Şükûfe'den hiç haber alamaz olur. Kime sorsa bir cevap alamaz, kadın adeta yer yarılmış içine girmiştir. Fâkıhe artık arkadaşını bulma konusunda ümidini yitirmiştir. Tekrar İstanbul'a döndükten sonra bir gün Eyüp'e geçmek için Haliç vapuruna biner. Fâkıhe oturduğu yerden tanıdık bir ses duyar ve bu sesin sahibinin kaybettiği arkadaşı

Şükûfe olduğunu görür. İki yakın arkadaş yıllar sonra birbirlerini bulurlar. Fâkıhe, arkadaşı Şükûfe'yi çok dertli ve sıkıntılı görür. Şükûfe, Fâkıhe'ye komşu kızı Hidâyet konusunda çok haklı çıktığını, kocasının o kız yüzünden kendisini boşadığını ve çocuklarını ortada bırakarak onunla evlendiğini söyler. Ancak Şükûfe'yi asıl yaralayan şey on senedir evli olduğu kocasının ve komşu diye evine aldığı kızın yasak ilişkilerini toplumun gözünde masum göstermek için Şükûfe'nin namusu aleyhine yalan yanlış laflar söyleyerek onu insanların gözünden düşürmeye çalışmalarıdır. Bugüne kadar namusu ve şerefi için yaşamış, her adımını buna göre atmış, kendini kocasına ve çocuklarına vakfetmiş bir kadın için, yaşadıkları tam bir yıkımdır.

> *"(...) Ne olursa olsun beni için için öldüren teselli kabul etmez kaderim namusuma sürdüğü lekedir; keşke malımızı bitirdiği gibi beni de cismen öldüreydi de böyle manen öldürmeyeydi ar ve hicabımdan âlem nazarında ism ü cismimi nâbûd etmek için bu yabancı yerlere çekildim, bir dost teselliyetinden kendimi mahrum ettim, sana bile hakkımdaki muhabbetine ve hürmetine halel gelmiştir havfiyla hâlimi bildiremedim."* (İrtikâ, nr. 66-18, s. 72)

On senesini harcadığı ve ona evlatlar verdiği kocası tarafından hiç ummadığı şekilde aldatılmak, terkedilmek ve ortada bırakılmak Şükûfe'nin ruh halinde olumsuz tesirler yapar. Ancak onu asıl üzen şey, kendisini bunca senedir tanıyıp bilen kocasının başka bir kadın uğruna ve o kadınla ağız birliği yaparak onun namusuna laf söylemesidir. Bu durum Şükûfe'nin kendisini toplum hayatından soyutlamasına neden olur. Çocuklarını da alarak izbe bir kulübede hayatını zor şartlar altında idame ettirmeye çalışan bu kadın, kendisi hakkında söylenen hakaretlerin ağırlığına dayanamayarak herkesle iletişimini keser. En yakın arkadaşı Fâkıhe bile onunla iletişim kuramaz, izini kaybeder. Hayatı boyunca namusu ve şerefi için yaşamış bir kadın olarak kendini adadığı adam tarafından sadece aldatılmakla kalmamış, adamın ve diğer kadının suçlu olduğu yerde sanki o namussuzluk yapmış gibi itham edilmiştir. Çocuklarının babası olan adamın kendisine dil uzatması çok ağrına gider, kadını perişan eder. Büyük üzüntüye kapılan kadın kendini tüketir. Yasak aşklarını topluma kabul ettirebilmek için Şükûfe'nin namusuna dil uzatan Rıfkı ve Hidayet'in egoistliğe dönüşen ruh hali karşısında Şükûfe toplumdaki sosyal ahlaka önem veren bir kadın olarak dikkat çeker. O, kocasının kendisini aldatmasını, boşamasını kabul edilebilir bir davranış olarak

görmesine mukabil toplum nezdinde kendi ahlakına halel gelmesini, namusuna laf edilmesi hadisesini kabul edemez ve affedemez. "*En ufak bir şaibe ile lekelenmeyen vicdanı, açık alnı fena addettiği her şeyine karşı en samimi bir şekilde isyan eden büyük ruhuyla"* (Arslan, 2012: 797) Şükûfe, toplumun değişmeyen değerleri içerisinde varlığını muhafaza edebilmiş bir kadın örneğidir.

Fâtıma Fahrünnisa'nın *"Küçük Hikâyeler"* başlığı altındaki bir başka hikâyesinde ise geleneklerine bağlı kadın tipinin temsilcisi Beyzâ'dır. Onun geleneklerine bağlı bir kadın oluşu, yozlaşmış bir tip olan arkadaşı Mısbâh ile olan ilişkileri üzerinden dramatik bir şekilde ele alınır. Beyzâ ve Mısbâh aynı sene doğar. Beyzâ aynı senenin bir yaz günü, Mısbâh ise bir kış gecesinde dünyaya gelir. Bu iki kızın mizaçları doğdukları mevsimler kadar taban tabana zıttır. Beyza ciddi, ağırbaşlı, hassas, ilerigörüşlü ve zeki bir genç kızdır. Mısbâh ise şen, şuh, lakayt, hayalperest ve ateşli bir kişiliğe sahiptir. Aralarındaki ahlaki fark küçük yaştan itibaren ilişkilerine de yansır. Mısbâh'ı bir genç kıza yakışmayacak hal ve tavırlarından ötürü sık sık uyaran Beyzâ, bir süre sonra onunla dışarı çıkmamaya karar verir ve görüşmezler. Bir süre sonra ikisi de evlenir. Bu iki genç kızın nikâhları da birer hafta arayla gerçekleşir. Kader, Mısbâh'ın karşısına Beyzâ'yı alan erkekten daha zengin birisini çıkarır. Bu nedenle Mısbâh'ın mehri Beyzâ'nın mehrinden fazla olur. Mısbâh bu durumu Beyzâ'ya karşı bir galibiyet olarak addeder. Hal ve hareketlerinin iyi bir evlilik yapmasına engel olmadığını düşünür. Kendini Beyzâ gibi kısıtlamadığı için mutlu olur. Ancak evlendikten kısa süre sonra maruz kaldığı muameleler gerçeğin hiç de düşündüğü gibi olmadığını ona gösterir. Rahatça gezip dolaştığı, sakınmadan aşkını yaşadığı ve sonunda evlendiği kocası Revnâk'ın ona karşı zerre kadar güveni yoktur. Zira karısının evlenmeden önceki hal ve tavırlarını evlendikten sonra da devam ettireceğine, kendisini başka erkeklerle aldatacağına dair şüphelerden kendisini kurtaramaz. Mısbâh'ın evden dışarı adım atmasına müsaade etmez. Evden çıkacağı zamanlarda ya annesini ya da akraba kadınlardan birisini mutlak surette Mısbâh ile birlikte gönderir. Mısbâh için ailesinin yanına gitmek bile bir zulme döner. Hayat artık onun için çekilmez bir hal alır. Beyzâ içinse durum tam tersidir. Görücü usülü ile evlenen, terbiyeli, ahlaklı halleri ile kocasının sevgi ve saygısını kazanan Beyzâ, bu davranışlarının mükâfatını fazlasıyla alır. Kocası onun dışarı çıkmasına karışmaz. Çünkü kendinden şüpheye düşürecek bir davranış içine girmez. Kocasının ona olan güveni tamdır.

> *"Beyzâ her hâl ve kâlindeki safvet ve sıdk ve istikâmetiyle az müddet zarfında hüsn-i halkî ve fart-ı iffeti ezhâr ve isbât eylediğinden müdekkik-i zevcinin o derece hüsn-i zân ve itimâdını kazanmış idi ki zaten müstakil bulunduğu evinin idaresini kâmilen ahde-i kifâyesine tevdi eylemiş ve onu her hususta dilediği gibi harekette muhtâr bırakmış, hatta istediği zaman sokağa çıkmak, istediği yere gitmek için bile sûistimâl etmeyeceğini bildiği için nâ-mütenâhi bir ruhsat-ı şâmile vermiş her defasında ayrı müsâade istihsaline hâcet bırakmamış idi.*" (İrtikâ, nr. 74-26, s. 103-104)

Kadın toplumdaki yeri itibariyle kız çocuğu olarak, eş olarak ve anne olarak ele alınır. Her birinde de kadın toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Yaradılışından itibaren şefkat, merhamet ve nezaket gibi duyguları bünyesinde barındıran Beyzâ bu özelliklerini ahlaki güzellikleri ile birleştirince toplum için örnek bir bayan olarak karşımıza çıkar. Yakın arkadaşı olan Mısbâh'ı nâhoş tavırlarından ötürü devamlı surette uyarır. Ancak Mısbâh onu dinlemez. Daha küçük yaşlardan itibaren toplumun hoş karşılamadığı, yadırgadığı davranışları kendi bağımsızlığı ve özgürlüğü adı altında yapmaktan imtina etmeyen Mısbâh bunu kendisi için bir kazanç olarak görür. Çünkü hiçbir zaman kendisi gibi olmayan, attığı her adımı ölçüp tartan arkadaşı Beyzâ'ya göre çok iyi bir evlilik yaptığını düşünür. Beyzâ'nın bunca yıl kendisini boş yere sıktığı görüşüne sahiptir. O hem sevdiği adamla, hem de çok daha fazla mehir ödenerek yaptığı evlilikle beraber hayatını doya doya yaşamıştır. Bütün bunları kendisi için kâr olarak görür. Ancak kâr olarak gördüğü şeyin zamanla onun zararına olduğunu ve onun varlık alanını daraltan bir şekilde ona geri döndüğünü zaman içinde anlar. Onun geçmişteki hallerine şahit olan kocası hiçbir şekilde ona güvenmez ve onun evden dışarı adım atmasına dahi izin vermez. Aynı davranışları yine yapacağı, kendisini başka erkeklerle aldatacağı şüphesi devamlı zihnini kurcalar. Hâlbuki toplumda kendini hal ve tavırlarıyla bir kız çocuğu olarak kanıtlayan Beyzâ aynı halini evlendikten sonra bir eş olarak da sürdürür. Kocasının ona karşı *"boş olan, seviyesiz, katmanlarla dolu olan bilinci yavaş yavaş değişikliğe uğrar"* (Engin, 2001: 13). Onun temiz geçmişi ve ahlaki güzelliklerinin devamlılık arz etmesi, kocası nezdinde de büyük saygı görür ve kocasının gönlünden ona karşı dupduru bir sevgi dünyası teşekkül eder. Beyzâ, geleneklerine bağlı bir kadın olmanın mükâfatını zaman içerisinde alır.

Mehmed Celâl'in *"Dehşetli Darbe"* hikâyesinin geleneklerine bağlı kadın tipi Nâdire'dir. Nâdire ve kocası Talat yeni evli bir çifttir. Karı koca birbirini çok sevmekte, birbirinin gözünün içine bakmaktadır. Nâdire, Talat ve Nâdire'nin annesi Fehime Hanım, Nâdire'nin rahmetli babasından kalma bir konakta hayatlarını sürdürür. Bir gün Talat, memuriyet için üç ay başka bir şehre görevlendirildiğinin haberini verir. Nâdire, kocasından ayrı kalmak zorunda olacağı için çok üzülür. Nâdire ve Fehime Hanım, Talat'ı vapura bindirerek uğurlarlar. Eve döndüklerinde yaşlıca bir kadın ve iki genç kızın kendilerini beklediğini görürler. Mâhire ismindeki kadın, Fehime Hanım'a kocasının üstüne başka bir kadınla evlendiğini, artık onunla yaşamasının imkânsız olduğunu, konağın bir tarafını kiraya verdiğini öğrendiğini ve eğer uygun bulursa kendisinin taşınmak istediğini belirtir. Mâhire konağa taşındıktan sonra Nâdire ve Fehime Hanım'la muhabbeti ilerletir, onların güvenini kazanır. Mâhire, bir gün Fehime Hanım'a Nâdire'nin haline çok üzüldüğünü, yarın kız kardeşine gideceğini eğer isterse kızı da götürebileceğini söyler. Boğaz havasının, mekân değişikliğinin Nâdire'nin ruh haline iyi geleceğini belirtir. Nâdire, bu teklifi kabul eder. Beraber Rumelihisarı'na giderler. İskeleyi geçtikten sonra tenha sokaklara saparlar. Bir eve girerler. İçeri girdikten kısa süre sonra koca sarı bıyıklı, kırmızı çehreli bir adam Nâdire'yi kollarından tutar. Kadın ne olduğunu anlayamaz ve adamın tecavüzüne uğrar. Üç gün geçip eve dönme zamanı gelince Nâdire perişan bir haldedir. Mâhire, Nâdire'yi yaşananları anlatmaması hususunda tehdit eder. Konağa döndükleri vakit, Fehime Hanım Nâdire'ye Talat'tan mektup geldiğini ve yarın akşam evde olacağını haber veren bir telgraf verir. Ancak o, kocasının geleceği haberine sevinemez. O, iğfal edilmiş, namusu kirlenmiş bir kadındır. Bunun utancını yüreğinin en derininde hisseden Nâdire, kocası eve geldikten ve bir süre onun yanında oturduktan sonra Talat'ın silahını alarak intihar eder.

> *"Bir tabanca gümledi. Deli gibi koştu salona çıktı: Ah! İşte orada. Tabancanın namlusu dudaklarının üstünde kalmış. Yerde küçük bir kâğıd. Pencerelerden gene rüzgâra karşı uçuyor! Talat, bu kâğıdı tıflâne bir hareket ile parmaklarının arasına aldı. Orada bu kelimeleri okudu: "Zavallı zevcim! Ben namussuz oldum!"* (Malûmât, nr. 201, s. 179)

Hikâyede Nâdire gibi namuslu, terbiyeli, ahlak sahibi bir kadın yine bir başka ahlak yoksunu kadın tarafından kandırılarak iyi niyetinin kurbanı olur ve tecavüze

uğrar. Kocası Talat'tan başka gözü hiç kimseyi görmeyen, ona büyük bir aşk ve sevgiyle bağlı olan kadının başına gelen bu olay, onun varlık alanını daraltır ve bu durum onun hem fiziksel hem de ruhsal haline yansır. Hâkim anlatıcının gözünden Nâdire'nin yaşadığı ıstırap, "İğfâl olunmuş kadın o kadar sevdiği zevcini bekliyor! Nâdire ölüyor gibi. Eziliyor gibi. Ona bir şeyler oluyor!" ifadeleriyle gözler önüne serilir. Bu ifadeler aynı zamanda "ideal eş, namuslu kadın" gözüyle *"kadına cinsiyet bileşenlerine ilişkin bir görev yükleyen toplumsal veriler"*in (Kanter, 2016: 87) gereğini yapamamış bir kadının yaşadığı utancı ve kederi içerir. Toplumsal yapının kabullenmediği namussuz kadın olmasının bedeninde yarattığı tahribât ve ruhunda yol açtığı ıstırabın önüne geçemez. Kocasının yüzüne bakacak hali yoktur. Kendisine intihar etmekten başka seçenek bırakmaz.

Makbule Leman'ın *"Hüsn-i Muamele"* hikâyesinde geleneklerine bağlı kadının temsilcisi olarak karşımıza Nezâhat çıkar. Nezâhat, görücü usülü ile ailesinin kendisi için uygun gördüğü Neşati isminde bir genç ile evlenir. Ama adam, daha evlendikleri ilk günden beri gezip tozmanın peşindedir. Evde onu bekleyen bir karısının olması umrunda bile değildir. Sadece gezip tozmakla, sabahlara kadar eve gelmemekle yetinmeyen Neşati, aynı zamanda Nezâhat'i aldatır. Kızın annesi damadının hal ve hareketlerinden son derece rahatsız olur. Daha yeni gelin olan kızının damadı tarafından umursanmaması, terk edilmiş bir görüntü çizmesi, bir anne olarak çok ağrına gider. Kızına onu eve geri götürmeyi teklif eder. Ancak o, annesinin hislerini anlamakla birlikte bu teklifi kabul etmez. O, kocasının yaptığı tüm hatalara ve suçlara karşın onu sever, evini terk etmeyi bir an olsun zihninden geçirmez. O, kocasıyla yaşadığı kötü günlerin ona sergileyeceği güzel muamele ile son bulacağına inanır. Sükûnetini muhafaza ederek oldukça olgun davranışlar sergiler. Onun tahammülkâr, sabırlı ve özverili hallerini idrâk eden kocası sonunda doğru yolu bulur ve karısına içini dökerek af diler.

> *"(...) ben öyle geceleri hâneme gelememekteki kusûrumdan dolayı senin yanında pek mahcûb oluyorum. Hele sen o kusûrumu kabahatimi yüzüme vurmamak gibi bir mürüvvetle, nezâketle mahcubiyetimi kat kat artırıyorsun. Evet bilirim ben pek fenâ erkeğim. Senin kadar terbiyeli, meziyetli bir kadının şeref-i refakatine mazhar olduğum halde böyle münâsebetsiz harekâtımla ta'zîb ediyorum."* (Maʿkes-i Hayâl, 1897: 64)

Görücü usülü evlilik yapan Nezâhat, toplumun kendisine yüklediği sorumluluk ile ailesinin kendisi için uygun gördüğünü kabul eder. Küçüklüğünden bir mutlu bir evlilik yapmanın, saadet dolu bir yuva kurmanın hayallerini kuran kadın, evlendikten sonra hem bedeniyle hem ruhuyla yalnız kocasına aittir. Kendisine yaptıklarına rağmen onu çok sever ve onun hangi sebeple olursa olsun üzülüp kırılmasını istemez. Nezâhat geleneklerine bağlı kadın tipinden ödün vermeden evliliği üzerindeki kara bulutları dağıtmak için gayret eder. *"O, kendisi gibi bir yaşamı yaşama zorunluluğundaki kadınların yazgısını ödünçlediğini görür; fakat bunu değiştirme gücünün de kendisinde olduğunun farkındadır"* (Eliuz, 2008: 184). Hikâyenin sonunda Nezâhat çabalarının sonucunu alır. Kocasının eve dönmesini ve kendisine sadık kalmasını sağlar. Hikâyede vurgulanmak istenen nokta, geleneklerine bağlı kadının özelde erkeği, genelde toplumu etkisi altına alıp, ona çeki düzen vermesidir.

3.5.1.2. Yozlaşmış Kadınlar

Yozlaşmak kelimesi Türkçe sözlükte *"manevî anlamda değer yargılarını, özelliklerini ve niteliklerini yitirmek, bozulmak, dejenere olmak, özünden uzaklaşmak"* (Türkçe Sözlük, 2004: 2465) anlamında kullanılır. Buna göre yozlaşmış kişi, kendi içinde bulunduğu ve yetiştiği ortama, o kültürün ahlaki yapısına ve inançlarına aykırı hal ve tavırlarda bulunur. Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerdeki kadınlar arasında yozlaşmış kahramanlar görmek mümkündür.

H. Behice'nin *"Pakize"* isimli hikâyesinde Pakize ve İffet, bağ komşularından genç bir kız tarafından akşam yemeğine davet edilir. Pakize bu davete gitmeye sıcak bakmaz, ancak İffet'i kıramaz. Akşam gittikleri zaman Pakize, misafir kadınların çok sevdiği arkadaşı Şeref'in ahlakı hakkında olumsuz konuşmalar yaptığını duyar. Aynı zamanda Şeref'in erkek kardeşi Refet'in edîb olması ile de alay ederler. Pakize konuşulanlara daha fazla dayanamayıp lafa girer ve onlar hakkında söylenen şeylere şiddetle karşı çıkar. Orada bulunan kadınlardan birisi, Pakize'ye *"Meğer sözlerimizle kalpler incitiyormuşuz! Hanım! Enîştemiz olduğu vakit biz de severiz! Zararı yok!"* diyerek Pakize'nin gönlünü bu delikanlıya kaptırdığı için onu ve kardeşini savunmaya geçtiğini ima eder. Pakize, sinirinden konuşamaz hale gelir. İffet, arkadaşını diğer kadınların yanında küçük düşürmeye çalışan bu kadına, kendisinin deminden beri pek çok beyleri övdüğünü söyler ve bunların hangisinin enişteleri olduğunu sorar. Tartışma bir süre daha devam eder. Pakize ve İffet, ev sahibinin bütün ısrarlarına rağmen oradan

ayrılırlar. Sokağa çıktıkları zaman Pakize, kadınların bu yozlaşmış hal ve tavırlarına adeta isyan eder.

> *"Bu hanımların hâline taaccüb mü yoksa teessüf mü etmek lâzım olduğunu düşünüyorum. Söyledikleri sözler bir genç kızın ağzına değil hatta bir kadının lisânına yakışmaz. Yazık! (...) Biraz terbiye ve tedbiri olan bir kadın pek çoğunu ilk defa gördüğü eşhas arasında böyle bahsler eder mi?"* (Maârif, nr. 204, s. 468)

Toplumda kadının bir statüsü ve ona uygun rolü vardır. Kadın statüsüne uygun olarak kendisinden beklenen rolü yerine getirir. Ancak Türk toplumunda kadınlar bazen onlardan beklenen rolden farklı rollere yönelerek özlerinden uzaklaşır, kültürüne ve ahlaki yapısına yabancı hale gelir. Dedikodu yapmak, cahil ve nezaketsiz konuşmalarda bulunmak bir kadına yakışmaz. Pek çoğunu ilk kez gördüğü kişiler arasında bu tarz laubali konuşmalar yapan kadınlar gayriahlakî bir portre çizer. Bir kadının bu gibi söylemlerde bulunması onun bunalımlı halini de yansıtır niteliktedir. Toyluğu ve çevresinde gördüklerinin özentisi içinde hayatın gerçeklerini objektif bir şekilde değerlendiremez ve kendini küçük düşürür. Pakize, bu gibi hal ve tavırlar sergileyen hemcinslerinin zaman içinde erkeklerin gözünden düştüğünün altını çizer.

Mehmed Celâl'in *"Fena Komşu"* hikâyesinde de yozlaşmış kadın tiplerinin yalan yanlış itham ve iftiralarla bir genç kızın hayatını karartması dramatik bir şekilde ele alınır. Hayriye, annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmiş, teyzesi Şükriye'nin yanında büyümüş, hem yüzü hem ahlakı güzel bir genç kızdır. Ramiz isimli bir genç, Hayriye'ye sevdalanır. Hayriye de ona karşı boş değildir. Ramiz ailesini Hayriye'yi istemeleri için gönderir ve gençler arasında söz kesilir. Bir gün Hayriye ve teyzesi Şükriye, Kalpakçılar tarafında gezinti yaparken mahallede ahlaksızlığı ve rezilliği ile ün salmış İrfan ile karşılaşırlar. İrfan, Hayriye'ye göz süzüp bıyık burar. Bunu fark eden Şükriye elindeki şemsiyeyle adama vurur. Oğlan terbiyesizliğine devam edince kadın, annesinin yanında gider ve yaptığı terbiyesizliği ona da anlatır. İrfan yapılanların intikamını almak ve Hayriye'nin evlenip mutlu bir yuva kurmasına engel olmak maksadıyla civar mahallelerdeki kadınlarla para karşılığı anlaşır ve kız hakkında aslı astarı olmayan iftiralar atılmasını sağlar.

> *"İrfân civâr mahallelerde öyle âdi karılar buldu ki, bunlar yirmi kuruş mukâbilinde seksen iftirayı doksan yalana mezc ederek bir*

> *kızın ismetini lekedâr ederler, bir hâtımatı yıkarlar, sonra herkesten masum görünürler, herkesten kabâhatsiz olurlar! Allahtan utanmazlar, peygamberden hayâ etmezler!"* (İrtikâ, nr. 29, s. 118)

Geleneksel toplum hayatında dişil ve üretken nitelikleri bünyesinde barındıran kadınların bazılarının hal ve hareketlerinde yozlaşmışlık görmek mümkündür. Hem öksüz hem yetim büyümüş olan Hayriye'nin hayattan tek beklentisi sevdiği gençle evlenip mutlu bir yuva kurmaktır. Ancak mahallede ahlaksızlığıyla ün yapmış olan İrfan, para karşılığı tuttuğu kadınlarla kız hakkında çeşitli dedikodular çıkarır. Bu kadınlar etrafta kızın annesinin ve babasının veremden öldüğünü, kızın da ağzından kan geldiğini ve Ramiz'den önce başka bir erkekle sözlendiğini hatta onunla düşüp kalktığını Ramiz'in ailesinden insanlara söylerler. Yayılan söylentiler Ramiz'in ailesinin hiç hoşuna gitmez ve söz bozulur. Para karşılığı iftira atarak bir genç kızın hayatını alt üst eden kadınların yapmış oldukları bu hareket önce zihinlerdeki, sonra eyleme dönüştürdükleri yozlaşmanın bir tezahürüdür. Bu kadınlar aile, sevgi, namus, ahlak gibi kavramlardan yoksun yozlaşmış tiplerdir. Bir genç kızın hayatıyla oynamanın onların nezdinde hiçbir önemi yoktur. Onlar aldıkları parayı önemseyip rahat etme derdindedirler. Maddi değerler, manevi değerlerin önüne geçmiştir.

Abdullah Zühdü'nün *"Öksüz"* hikâyesinde yozlaşmış kadın tipi olarak karşımıza çıkan Bedriye, hikâyenin başında on yedi on sekiz yaşlarında, oldukça güzel, sevimli ve şirin bir genç kızdır. Mahallede her gün su taşırken gördüğü bu güzel kızdan çok etkilenen Ahmed Vecdi, oturduğu evin sahibi olan kadına bu kızın niye devamlı iş yaptığını, kimi kimsesi olup olmadığını sorar. Kadın, kızın annesi babası olmadığını, yaşlı teyzesinin yanında kaldığını ve evlenmek için makinist olan Ahmed Vecdi'den daha iyi bir kısmet bulamayacağını söyler. İki ay sonra nikâhları kıyılır, iki yıl sonra da Ahmed Mesud ismini verdikleri bir oğulları dünyaya gelir. O güne kadar mutlu bir hayat süren karı koca, Bedriye'nin komşu kadınlarla eğlencelere gidip onlardan fazlaca etkilenmesi sonucu çıkmaza girmeye başlar. Bedriye kocası Ahmed Vecdi'yi sevmesine rağmen sakin bir hayat onu mutlu etmeye yetmez. Haftada birkaç gece eğlencelere katılmazsa rahat edemez. Karısının genç olması sebebiyle onun bu gibi isteklerini hoş karşılayan adam, karısının gezmeye, eğlenmeye kendini iyiden iyiye kaptırıp hem kendini hem çocuğunu boşlamasıyla ne yapacağını bilemez hale gelir. Bir gün dadı, Bedriye'nin evden sabah çıktığını ve geri dönmediğini Ahmed Vecdi'ye söyler. Adam,

karısını boşar. Kendisini zevk ve eğlence âlemlerine kaptıran, kocasını ve çocuğunu hiç düşünmeden hareket eden Bedriye, bu âlemde rezil ve sefil bir şekilde can verir.

> *"Bedriye, kendi gibi erâzil-i nisvânın uğradığı felâkete dûçâr olmuş… Arabalar, süslü ferâceler, çalgılar, eğlencelerle başlayarak sonra hakaretler, rezâletler, belâlar; açlıklar, sürünmeklerle netice-pezîr olan nihayet murdâr yerde, miskin bir köpek gibi geberip gidilen o hayât-ı sefilânenin her hâlini hiss etmiş (…) mütenezzilâne, muhkirâne bir halde geberip gitmişti."* (Rehgüzâr-ı Matbuâtta, 1896: 103)

Hayatın temeli sağlam bir toplum ve aile yapısına dayanır. Aile kurumunu anlamlı kılan ve onun mutluluk kaynağı olan başat kişi kadındır. Ancak kadının yozlaşması *"bütün moral değerlerle birlikte toplumun çekirdeğini oluşturan geleneksel aile yapısını temelinden sarsmakta ve onu iflasa sürüklemektedir"* (Özen, 2004: 51). Hikâyede bir eş ve anne olan Bedriye için koca, evlat kavramları ve bunlarla arasındaki bağlar günden güne değerini yitirir. Geleceğini hiç düşünmeden, sadece içinde bulunduğu andaki hazların peşine takılan kadın, hayatı bir eğlence olarak görmeye başlar. Kocası ve çocuğuyla meşgul olmak yerine, zamanını zevk ve eğlence âlemlerinde geçirir. Böylece sorumluluk duygusundan ve ciddiyetten uzaklaşır. Yaşadıklarının dozunu gün geçtikçe artıran ve yozlaşmanın boyutunu büyüten Bedriye sonunda eve hiç uğramaz olur. Kocası ve çocuğuyla olan ilgisini tümden keser. Kendini kaptırdığı bu sunî hayat onu hakaretlere, rezaletlere, belalara sürükler ve sonunda ölüp gider.

Abdullah Zühdü'nün *"Sebil"* hikâyesinde dünyaya gelmeden iki ay önce babasını, üç yaşındayken de annesini kaybeden ve komşuları Ayşe Hanım tarafından büyütülen, hikâyede ismi belli olmayan adam, senelerini çalışıp didinerek geçirir. Hayata dair tek umudu evlenip yuva kurmak, çoluk çocuğa karışmaktır. Ayşe Hanım'ın yakın arkadaşlarından birisi olan Teslime Hanım, evlenmek isteyen adama yardımcı olarak ona bir kız bulur. Büyük umutlarla evlenen adam, zamanla acı gerçeklerle yüzleşir. Adam karısını çok sevmesine rağmen kadın, adamı hiç sevmez. Adamın yaşça kendisinden büyük olduğunu, ona her an hatırlatır. Her gün sudan bahanelerle kavga çıkarır, adama adeta husumet besler. Adam ne yaparsa yapsın karısına beğendiremez. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, üstüne üstlük kocasını da aldatır.

> *"(...) Bir gün aldığı en zarif kumaşı o beğenmeyerek yırtmıştı. Bir gün aldığı bir şişe lavantayı o beğenmeyerek kırmıştı. Bir gün aldığı –hayır her gün aldığı- sebzeleri filanları o döküyor idi. Bunlar da bir şey değil. Bir gün akşamüzeri en samimi dostlarından biri: -"Azizim sana söylemeye mecbur oldum. Benden izâhât sorma. Sözlerime emin ol. Senin ıyâlin sağlam bir ayakkabı değil. Onun bir çaresine bakmalı."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.23)

Dost tavsiyesi ve ve para uğruna bir evlilik yapan kadın, yozlaşmış bir bireydir. Kocasından yaşça küçük olan kadın, maddi istek ve beklentilerini karşılayabilmek adına bir evlilik gerçekleştirir. Onun gözünde adam, maddi istek ve beklentilerini karşılayan bir varlık olmasından başka bir değer taşımaz. Ancak bir zaman sonra gözü bunları da görmez olur. Maddi isteklerinin karşılanması bile evde hergün kavga çıkarmasına mani olmaz. Adamın büyük umutlarla gerçekleştirdiği bu evlilikte yaptığı en büyük hata, kendi sevgisinin ve maddi olanaklarının karısını mutlu etmeye yeteceğini düşünmesidir. Adam, yaptığı hatayı evlendikten kısa süre sonra anlar. Çünkü kadın için duygusal yönden sevilmesi önemli değildir, o *"mutlu edebilmek için, mutluluğu araması gerektiği inancındadır ve bunun için bir nesneye dönüşmesi"* (Erzene Bürgin, 2014: 18) gerektiğinin farkındadır. En güzel gençlik yıllarını mutluluğa kavuşmak arzusu ile kendisinin sevebileceği bir erkekle geçirmek ister. O, maddi zevklerini tatmin edebilecek genç ve yakışıklı bir erkeğin ihtiyacıyla yanıp tutuşur. Bu uğurda oyuncak bir bebeğe dönüşmeye razıdır.

Mehmed Celâl'in *"Dilşikâr"* hikâyesinde yozlaşmış kadın tipinin temsilcisi, hikâyeye ismini veren Dilşikâr'dır. İyi bir aileye mensup ve eğitimli bir genç olan Ahmed Bedîî, okuduğu yabancı romanların etkisiyle kadınlara karşı güvensizlik duymaya ve onlardan nefret etmeye başlar. Talihsiz erkeklerin güzel ama adi kadınlar için kurban olduklarını görmek onu derinden etkiler. Yirmi beş yaşına gelinceye kadar evlenmeme hususunda direnir. Ancak daha sonra ailesinin ısrarlarına dayanamaz ve görücü usülüyle Dilşikâr isminde bir genç kızla evlenir. Üç sene boyunca mesut bir şekilde yaşarlar. Hatta Ahmed Bedîî'nin kadınlara karşı zihninde teşekkül eden olumsuz düşünceler sona erir. Ama son zamanlarda Dilşikâr'ın sıkıntılı ve düşünceli halleri Ahmed Bedîî'nin dikkatini çeker. Yüreğinde karısına karşı şüphe tohumları yeşermeye başlayan adam, bir gün evden çıkarken karısına o gece Sarıyer'de kalacağını ve yarın

akşamüstü geleceğini söyler. Adam, o anda kadının çehresindeki uçukluğun üstünden sanki bir mutluluk ışığı geçtiği hissine kapılır. Yine de bozuntuya vermez ve evden ayrılır. Adam kapıdan çıktıktan sonra Dilşikâr hemen hizmetçisine seslenir ve beyin bu gece Sarıyer'de kalacağını ve aşığı Şükrü'yü çağırmaları lazım geldiğini söyler. Dilşikâr, kocasını başından savmanın sevinciyle Şükrü'nün kendisine yazdığı mektubu okurken utanmazlık ve aymazlıkla yoğrulmuş yozlaşmışlığını gözler önüne serer.

> *"Dilşikâr kalktı. Aynanın karşısında firkelerini tanzim ederek, pür-şevk-i ihtirâs ile titredi. Sonra bu ihanetkâr kadın, dest-i raşedâr ile koynundan çıkardığı tezkireyi okudu: "İki gözüm! Dört aydan beri mahrûm-ı visalinim. Zevciniz bugünlerde hiçbir yere gitmeyecek mi? Merhametinize muntazırım."* (İrtikâ, nr. 65-17, s. 68)

Aslında Ahmed Bedîî ile evliliklerinin ilk dönemlerinde mutlu ve masum bir kadın olan Dilşikâr, Şükrü ile yasak aşk neticesinde *"varlığı ile özü arasına nesneleri yığarak kendine yabancılaşacak bir süreci başlatır"* (Korkmaz, 2015: 246). Kocasına olan ilgisini ve sevgisini yitirir. Şükrü ile yasak aşkın ve geçici zevklerin içiçe geçtiği bir maceraya atılır. Hayatın bu gibi yozlaşmaya dönük zevklerine yönelik çağrılarına uyum sağlama kabiliyetine sahip olan Dilşikâr, özünden uzaklaşmada bir beis görmez ve kocasını aldatmaktan hiç çekinmez. En son dört ay önce Ahmed Bedîî'nin evde olmadığı bir gece aşığı Şükrü'yü eve alır ve onunla cinsel bir beraberlik yaşar. Bu beraberlik sonucu hamile kalır. Ahmed Bedîî'nin okuduğu romanlardaki adi kadınlar gibi davranan kadın, o gece Şükrü'yü eve alır. Kısa süre sonra Ahmed Bedîî eve gelir, karısı ve aşığını yakalar. Elindeki silah ile önce Şükrü'yü öldürür. Tam tetiği çekip Dilşikâr'ı öldürecek iken kadın ani bir hamleyle silahı adama doğrultur ve adam boynundan vurulur. Ahmed Bedîî yozlamış bir kadın yüzünden okuduğu romanlardaki gibi talihsiz bir şekilde kurban olur.

Mahmud Kenan'ın *"O"* hikâyesinde ben anlatıcının yakın arkadaşı olan Süreyâ, bir kadına tutulur. Süreyâ, gece gündüz bu kadını düşünür. Onunla buluşup vakit geçireceği anları iple çeker. Ancak bu kadın, Süreyâ'nın onu sevdiği gibi delikanlıyı sevmemektedir. Devamlı surette başka yerlerde başka erkeklerle buluşur, onlarla gönül eğlendirir. Ben anlatıcı, kadının bu hallerine birkaç defa rast gelir. Ama bunu Süreyâ'ya bir türlü anlatamaz, arkadaşının kalbini kırmaktan imtina eder. Bir gün iki arkadaş Valide Bendi'ne doğru yürüyüşe çıkarlar. Süreyâ yine sevdiği kadından bahseder. Bir

süre sonra uzaktan bir kadın ve erkeğin geldiğini görürler. Ben anlatıcı gelenlerin kim olduğunu göremez. Ama Süreyâ, gelenin sevdiği kadın olduğunu görür ve kendisini aldattığını anlar.

> *"Kadın, delikanlının koluna girmiş, başını omuzuna dayamış, bir hirâm-ı işvebâzâne ile yürüyor; delikanlı ise koluna takılı olan dest-i nermîni elleri içine almış, omuzuna ser-i latifiyle etmiş olan hazîne-i saadetine bazı sözler söylüyor idi. Ben o iki meşhur-ı hevânın kim olduklarını teşhis edemedim."* (Hazine-i Fünûn, nr.47-48, s. 475)

Çok büyük bir aşkla sevip bağlı olduğu kadının kendisine ihanet ettiğini gören Süreyâ gözyaşlarına boğulur ve onun için *"duygusal paylaşıma, vefaya, sadakate muhtaç bir yapıda olması"* (Karagöl, 2015: 107) lazım gelen aşk ideali kadının yozlaşmışlığı neticesinde yıkıma uğrar. Pek çok erkekle aynı anda gezip tozan, her biriyle aşk yaşayan bu kadın yaşadığı ilişkilerde karşısındaki erkeklere umut verir, onları kendisine bağlar ve sonunda onları ortada bırakır. Daha çok erkeği kendine âşık etmek, onların acı çekmesinden duyduğu haz, erkekleri ele geçirebilecek çekicilikte olduğunu hissetmek kadının davranışlarına yön verir ve onu gitgide özünden uzaklaştırır. Her erkekle yaşadığı ayrı maceranın kendine tattıracağı hisleri merak eden kadın, Türk toplumundaki kadın tipi için yozlaşmış bir örnektir.

Vecihî'nin *"Pervîz"* hikâyesinin yozlaşmış kadın tipi olan Pervîz yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Kızın babası, kendini bildi bileli hep hastadır. Adamın tutulduğu illet onu günden güne mahveder ve kız daha altı yaşındayken adam hayata gözlerini yumar. Annesi evlere temizliğe giderek para kazanmaya, kızı için biriktirmeye gayret eder. Ancak onun da sağlık durumu iyi değildir. Bir süre sonra hastalığı ilerler ve Pervîz on yaşındayken annesi de ölür. Annesinin ölümünden on gün sonra başka bir aileye evlatlık olarak verilir. O güne kadar anne ve baba hitaplarına karşılık olarak aldığı cevaplardan başka hiçbir isteğine nail olamayan, ev ortamını hastaneden farksız bilen Pervîz hayatın ne demek olduğunu evlatlık olarak verildiği ailenin evinde öğrenir. On dört sene boyunca o evde yaşar. Evin hanımı ve beyi, Pervîz'i çok sever, her daim onu koruyup kollarlar. Bunca seneler sefalet ve acziyet içinde yaşayan, küçücük yaşında anne ve babasının hastalıklarıyla boğuşan ve sonunda onları sonsuza kadar kaybeden kızın haline çok üzülürler. Bu nedenle onu kendi evlatlarından ayrı görmezler, bir gün bile kırıp incitmemeye özen gösterirler. Pervîz'in

kusurlu bir hareketi olsa bile onun öksüz olduğunu söyleyerek durumu örtbas ederler. Pervîz yirmi beş yaşında gelince gelen görücülerden münasip gördükleri biri hakkında detaylı bir tahkikat yaptırırlar ve kızı güzel bir düğünle evlendirerek görevlerini fazlasıyla yerine getirirler. Fakirlikle, yoklukla ve zorluklarla geçen senelerinden sonra hem iyi bir ailenin yanına evlatlık verilen hem mutlu bir yuvaya kavuşan Pervîz bir süre sonra geçmişte yaşadıklarını unutur ve evinde çalışan insanlara çok kötü davranmaya başlar. Özellikle evde çalışan on iki-on üç yaşlarında Nebahat ismindeki bir cariye kıza adeta eziyet eder.

> *"(...) o emvâc-ı hurûşân arasında tekerlenen kendi gibi bîçâreleri gördükçe gülerdi. Gûyâ on yaşına kadar validesinin yanında, ondan sonra bigâneler elinde geçirdiği hengâme-i öksüzlük ne demek olduğunu anlamak için değil, öksüzlere ne türlü muamele olduğunu öğrenmek için görmüş idi. Gûyâ kendine o zamanlarında gösterilen rûy-ı dili gayr-ı makul telakki eder de vazife-i hâtır yapmaktan ziyâde can yakmaya, gönül kırmaya müteallik addeylerdi. Hele Nebâhat nâmında, on iki-on üç yaşlarında bir câriye, hanımın, kasr-i hâtırda zevk aramak âdet-i melûnesini icrasına pek müsâade bir âlet olmuştu."* (Hikâye-i Müntehabe, 1898, s.53)

İçindeki insancıl sese kulaklarını tıkayan Pervîz'in yozlaşması, *"kendi öz değerlerini öteki kılan eylemsel ve düşünsel bir olgu"* (Şahin, 2013: 2313) olarak karşımıza çıkar. İçinde bulunduğu yozlaşmışlıktan dolayı benliği ile çatışır. Kendi değerlerinden ve özünden uzaklaşan kadın, evinde çalışan insanlara hakaret eder, onlara devamlı sıkıntı çıkarır ve cefa çektirir. Özellikle kendisinin de evlatlık verildiği yaşlarda olan Nebâhat'ın üzerine gitmekten, kıza eziyet etmekten hoşlanır. Yanında çalışan insanlara bilhassa Nebâhat'e yaptıkları onun yozlaşmış halinin görüntüsünü net bir şekilde ortaya koyar. Yaşadıklarından ders çıkarıp olumlu yönde gelişmesi gerekirken olumsuz yönde ilerleyen, zengin hayatın büyüsüne kapılıp şımaran ve ne oldum delisine dönen Pervîz, başka bir insana dönüşür. Nebâhat evlenme çağına gelince görücüler gelmeye başlar. Pervîz'in kocası Nebâhat'in uygun gördükleri bir taliple evlenmesine müsaade eder. Ancak Pervîz buna bile engel olmak için elinden geleni yapar. Evlatlık verildiği aile tarafından her daim iyi muamele gören, itilip kakılmayan ve yine onların sayesinde mutlu bir evlilik yapan Pervîz, kendisinin kaderine yön veren, onu hayatta

tutan değerlerle mücadele halindedir. Onu yaşatan ve bir girdaba sürüklenmekten kurtaran değerleri unutması, onun yozlaşmışlığından ileri gelen bir sorundur. Onun bu hali bir süre sonra kocasının da kendisinden nefret etmesini sağlar ve kocası onu evden kovar.

3.5.1.3. Ahlak Yoksunu Kadınlar

Ahlaki değerleri bünyesinde barındırmayan, menfaate dayalı ilişkilerde erkek kadını cinsel bir obje olarak değerlendirirken, kadın da erkeği maddi bir kazanç kapısı olarak görmektedir. *"Her insan, doğuşundan itibaren yasaklarla donatılmış bir cinsellikle baş başa bir yaşam sürdürür"* (Battaille, 1993: 3). Bu durum kadın nezdinde bir alışverişe döndüğünde kadın hem zihin hem de ahlak bakımından çürümeye başlar. Özellikle yenileşme hareketlerini yanlış algılayıp özünden uzaklaşıp yozlaşan bireyler, gerçek aşkı terk ederek cinsel hazlara yönelir. Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde özellikle gayrimüslimler arasında görülen düşmüş kadınlar, genellikle dönemin meşhur tiyatrolarının baş şarkıcısı ya da aktristi olarak karşımıza çıkar. Bu kadınlar avuçlarının içine aldıkları zengin ve saf erkekleri maddi çıkarları için kullanmakla birlikte, şöhretlerini ve mevkilerini artırma maksadı da güderler. Bunun yanında kötü yola düşmüş Müslüman kadınları da hikâyelerde görmek mümkündür.

Mehmed Celâl'in *"Sadme-i Şebâb"* hikâyesinde ahlak yoksunu kadın tipi Virjini'dir. Tiyatrolarda oyunculuk yapan Virjini ismindeki kadın, evli ve zengin bir adam olan Fuad'ın dikkatini celp eder. Fuad, modernleşme hareketlerinin etkisiyle gündelik hayatta yer edinmeye başlayan eğlenceleri kendi hayatına da uyarlamaya çalışan bir erkektir. Ancak heves edip daldığı eğlence âlemleri, onun son derece yanlış bir kadına ilgi duymasına neden olur. Adam, Virjini'yi görebilmek için devamlı surette tiyatroya gitmeye başlar. Bir akşam yakın arkadaşı Ekrem'i alıp tiyatroya giden ve ona Virjini'yi gösteren Fuad, Ekrem tarafından uyarılır.

> *"(...) Heyet-i mecmuasında masumiyet gördüğün kıza- daha sahîh tabîr ile- kadına bak! Vücudunun rengi arkasındaki tülün renginden güzel değildir. Saçlarının iğreti olmadığı ne malûm! Kaşlarında rastık olmadığını keşf edebilir misin? Çehresindeki beyazlığı husûle getirmek için kimbilir, kaç kutu pudra sarf etmiş!"* (Maarif, nr. 28, s. 447)

Tiyatroya gelen herkesin bakışlarını üzerinde toplayan Virjini, *"cazibe ve çekiciliğin merkezi olarak erkekleri kendine çeken bir özellik arz eder"* (Şahin, 2014: 82). Ancak onun ruh dünyası, gerçekten uzaktır. Onun gerçekliği kendisine yaklaşan erkeğin cebindeki paradır. Ekrem, arkadaşı Fuad'ı bu gibi kadınların güzelliklerinin sahte olduğu ve bir erkeği sadece parası için sevebileceği hususunda uyarmaya gayret eder. Ekrem'in Fuad'a olan uyarıları güzelliğiyle ön plana çıkan kadının gerçek yüzünü gösterme çabasının bir ifadesidir. Ancak Fuad o anda ikna olmuş gibi davransa da Virjini'ye tutulur ve tiyatroya daha sık gidip gelmeye başlar. Çünkü o, kadını arzusunun nesnesi olarak görür. Kadın da kendisine yönelen arzunun farkında olup bu arzuları kendi menfaatlerini sağlama adına bir vesile olarak değerlendirir. Fuad'ın kendisine olan ilgisini anlayan Virjini, onu daha sonra evine davet eder. Fuad, ailesinden kendisine miras kalan tüm mal varlığını onun uğruna heba eder. Bununla birlikte evine, karısının yanına da gitmez olur.

Mustafa Reşîd'in *"Neyyir"* hikâyesinin ahlak yoksunu kadınları Polin ve Alis'tir. Hikâyenin başkişisi olan Neyyir'e ailesinden yüklüce bir miras kalır. Hayata karşı son derece tecrübesiz bir genç olan Neyyir, Beyoğlu'nda Konkordiya isimli bir mekâna gidip gelmeye başlar. Konkordiya'nın baş muganniyesi olan Polin'e tutulan Neyyir, cebindeki paraya güvenerek Polin ile iletişime geçer ve kendi sonunun başlangıcını hazırlar. Erkeklerle para karşılığı gönül ilişkileri yaşayan bir kadın olan Polin için bu ilişkiler bir geçim kapısıdır. Kendisiyle iletişim kurmak isteyen Neyyir'in zengin ama tecrübesiz bir adam olduğunu anlar anlamaz ona âşık olduğu görüntüsü çizer ve adamı avucunun içine alır. Polin'in aşkına sahip olabilmek adına ona devamlı hedieyeler alan, onun bütün ihtiyaçlarını karşılayan adamın parası azalmaya başlayınca durumun farkına varan Polin, hiç vakit kaybetmeden onu terk eder. Ders alması gereken bu durumdan ders almayan ve bu gibi kadınlardan uzak durması gerektiğinin bilincinde olmamakta direten Neyyir, Polin'e inat Konkordiya'daki bir başka muganniye olan Alis ile ilişki yaşamaya başlar. Ancak yaşanan bu ilişki de bir önceki ilişki gibi maddi beklentilere dayalıdır. Alis, Neyyir'in kalan son paralarını da sömürür. Tüm servetini ahlak düşkünü bu kadınlar için heba eden Neyyir, intihar eder. Onun ölüm haberini gazeteden okuyup öğrenen Alis için Neyyir'in ölümü bir anlam ifade etmez. Kadın gülerek şarabını içer ve hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam eder.

> *"Alis önünde dolu kalmış olan şampanya kadehini eline alıp gülerek dedi ki: "Haydi bakalım, bunun üzerine şu şampanyayı içelim!""* (Neyyir, 1890, s.56)

Konkordiya isimli mekânda şarkıcılık yapan Polin ve Alis gibi kadınlar, şarkı söylemekten geri kalan zamanlarda para karşılığı erkeklerle gönül ilişkileri yaşarlar. Gözü paradan başka hiçbir şey görmeyen bu gibi kadınların düzgün bir hayat yaşamaları neredeyse imkânsızdır. Çünkü Polin ve Alis bu işi bir meslek haline getirir ve yörüngelerine kayan erkeklerin paralarını son kuruşuna kadar sömürür. Özellikle Neyyir gibi saf ve mirasyedi birinin kendileriyle ilişki kurmak istemesi onlar için bulunmaz bir nimettir. Servetine güvenerek ve parasıyla her şeye sahip olabileceğini düşünerek kendisini bir girdabın içinde bulan Neyyir, önce Polin'in ağına düşer. Servetinin büyük bir bölümünü bu kadın uğruna harcar. Paralar suyunu çekmeye başlayınca Polin tarafından terkedilen Neyyir, bu gibi kadınların kendisine hem maddi hem manevi yönden verdiği zararı ısrarla anlamak istemez. Polin'den intikam alma düşüncesiyle bir başka muganniye olan Alis'e yaklaşır. Hâlbuki onun Alis'le olan ilişkisi, Polin'in umrunda bile değildir. O, çoktan bir başka zengin erkekle yeni bir gönül macerasına yelken açar. Kalan son paralarını da Alis için heba eden adam, ölümden başka kurtuluş yolu bulamaz. Alis'in Neyyir'in ölüm haberi karşısında takındığı umursamaz ve lakaydane tavrı, erkeklere bu gibi kadınlarla olan ilişkilerini gözden geçirmeleri hususunda bir uyarı mahiyetindedir. Neyyir'in ahlah düşkünü kadınların kendisini kullanması sonucu yaşadığı ekonomik çöküntü ve bundan kaynaklanan intiharı, onun *"çevresinde olup bitenleri kavramaktaki akla sığmaz yeteneksizliğiyle açıklanır"* (Finn, 1984: 88). Onun ekonomik çöküntüsü ve intiharı, pençesine düştüğü kadınların ahlaksızlığını idrâk etmemesinin bir sonucudur.

Ahmed Râsim'in *"Mehâlik-i Hayât"* hikâyesinin ahlak yoksunu kadın tipi Ârife'dir. Ârife çok genç yaşta bir delikanlıya âşık olur. Duygularına yenik düşen Ârife bu delikanlıyla cinsel olarak bir birliktelik yaşar. Ancak delikanlı daha sonra onunla evlenmek istemez. Kötü yola düşen ve fuhuş batağına saplanan kadın, uzun zamanlar rezil ve sefil bir hayat yaşar. Onu düşmüş olduğu bataklıktan Raif kurtarır ve kadını nikâhına alır. İlk seneler her şey yolunda gider. Ama zaman ilerledikçe Ârife evlilik hayatından sıkılmaya başlar. Devamlı surette kendisini seven bir erkeğin yüzünü görmek, bir emele, bir hayata hizmet etmek hoşuna gitmemeye başlar. Yaşamış olduğu rezil hayat onun benliğine nüfuz etmiş ve ahlaksızlık onun için bir karakter özelliği

haline gelmiştir. Evliliğinin altıncı senesi artık tahammül edecek hali kalmaz. Raif ile evlenmesiyle beraber uzaklaştığı eski gece âlemlerindeki tanıdıklarına bir türlü benimseyemediği dingin hayattan pek yakında kurtulacağının haberini vermeye başlar.

> *"Sokakta, seyir mahalinde, gezdiği yerde bir âşinâ aramak için daima mütecessis olan gözleri bir müddetten beri yalnız bir çehre görmekten yoruldu. Bir Cuma günü Küçüksu'da eski âlem müdavimlerine rast geldi. Her birine birer suretle reveranslar ederek karîben daldığı tîrgî-i tazyîkten kurtulacağını tebşir etti."*
> (Mehâlik-i Hayât, 1891, s.35-36)

Genç yaşında yaşamış olduğu aşkın kurbanı olan ve hayatının seyri değişen Ârife, yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen Raif gibi onu canıgönülden seven bir adamla karşılaşır. Raif, onun kötü mazisine rağmen kadına olan sevdasını ön planda tutar ve onunla evlenir. Ârife, evliliğinin ilk senelerinde kendisini yaşadığı kötü hayattan çekip alan Raif'e bütün kalbiyle bağlıdır. Raif'in kendisine sunduğu mütevazı hayatı yaşamak onu çok mutlu eder. Ancak bu mütevazı hayat bir süre sonra ona çok sıkıcı gelmeye başlar. Bir eve, bir erkeğe bağlı olmak, evin işlerini yapmak, evli dostlarla misafirliklere gidip gelmek onun mizacına uymaz. Raif'in onu çıkarıp aldığı eski hayatına özlem duymaya başlar. Evi terkedecek gücü hemen kendinde bulamaz. Ancak bunun için yavaş yavaş adımlar atmaya başlar. Hikâyenin sonunda evli ve günahsız bir kadının ölümüne neden olur. Hikâyede ahlak yoksunu Ârife üzerinden mesaj verme amacı güdüldüğünü görmek mümkündür. Yazarın hikâyesinde geleneksel Türk hayatından böyle bir kadına yer vermesinin nedeninin "*bu tipleri birer simge olarak sunmak ve bu kötü kadınların acı ve mutsuzluklarını kullanarak dönemin kadınlarını geleneksel ahlak kurallarının yeniden üretimine dâhil etmek"* (Günay-Erkol, 2011: 153) olduğu düşünülebilir.

Mehmed Celâl'in *"Girdâb"* hikâyesindeki ahlak yoksunu kadın tipi Safiye ismindeki genç bir kızın ismi belli olmayan teyzesidir. Hikâyede, bu kadının, Safiye'yi de kendi düşmüş olduğu kötü yola düşürüşü dramatik bir şekilde ele alınır. Safiye daha altı yaşında annesini kaybeder. Babası başka bir kadınla evlenir. Üvey annesi, Safiye'yi hiç sevmez, ona devamlı kötü muamelede bulunur. On altı yaşına geldiğinde babası da vefat eder. Ortada kalan kıza, teyzesi sahip çıkar. Ancak kızın teyzesi, kendi yalısını bekâr evi olarak kullanan ve kendisi de o evin üyesi olan bir fahişedir. Safiye, teyzesinin evine geldiği zaman buranın garip bir yer olduğunu anlar, ama ilk başta buna bir anlam

veremez. Bu evde teyzesinden, kendisinden başka bir sürü kadın daha bulunmaktadır ve o, bu gibi kadınları daha önce hiç görmemiştir. Bulunduğu ortama bir türlü adapte olamayan genç kız özellikle gece olunca evin bodrum katına kaçar ve burada sürekli gözyaşı döker. Bir gün bu kadınlardan biri Safiye'yi oğluna olacağını söyler. Kız bu söz karşısında ne diyeceğini bilemez, ama içten içe çok heyecanlanır. Bugüne kadar yüzü gülmeyen kız, evlenip yuva kurmanın ve evinde huzura ermenin hayalini kurar. Yaşlı kadınla konuşmasından bir hafta sonra koruda gezerken bir delikanlı ile karşılaşır. Aralarında bir etkileşim olur. Teyzesinin yalısındaki hayattan nefret eden Safiye için kalbinde derin duygular beslediği bu adamla evlenmek son derece makuldür. Bir gece delikanlı, kıza artık dayanamadığını ve kaçmaları lâzım geldiğini söyler. Teyzesinin yalısının yakınlarında bulunan bir eve giderler. Safiye bazı şeylerden şüphelense de yine de sevdiği adama olumsuz bir şey konduramaz. Delikanlı onunla birlikte olmak istediğini belirtir. Kız, nikâh olmadan böyle bir birliktelik yaşamak istemediğini söyler. Ama adamın ağlamalarına, ayağına kapanmasına dayanamaz ve ertesi gün nikâhlarının kıyılacağı yalanına inanarak onunla beraber olur. Ancak gerçek bambaşkadır. Adamın, Safiye'ye olan hisleri, onu da teyzesinin evindeki kadınlar gibi fahişe yapmak için oynanan bir oyundan ibârettir.

> *"Ertesi sabah uyandığım zaman… Âh… Karyolayı boş gördüm. Yalnız bu karı… Bu acûze, bana bütün çürümüş dişleriyle gülerek, "Nasıl? Oğlumu beğendin mi? İşte bugün nikâh olacak! Senin için de bir ev tuttu! Hadi! Derlen, toplan da oraya gidelim! Teyzenden de hiç çekinme! O zaten bu işten memnun!" dedi. (...) işte buraya geldim, işte bu girdaba düştüm. "Bey nerede?" diye, anasını gâib etmiş kuzu gibi melediğim zaman bana "Zavallı!" dediler, sonra da gülüverdiler. Şimdi ne olduğumu anladınız, değil mi?"* (Malûmât, nr.182, s.1252)

Küçük yaşta annesiz kalan, üvey anne eziyeti çeken, daha sonra babasını da kaybeden ve kader yüzüne hiç gülmeyen Safiye, kendisine sahip çıkan teyzesi yönünden de şanssızlığını sürdürür. Kızın teyzesi kötü yola düşmüş bir kadındır ve bu işi bir meslek haline getirmiştir. Aslında Safiye'ye sahip çıkması da kadının iyi niyetinden kaynaklanan bir durum değildir. Daha çok genç ve güzel bir kız olan Safiye, kadının çalıştığı bekâr evi için adeta bir ganimettir. Teyzesi ve orada çalışan kadınlar, kızı kandırıp onu da içinde bulundukları bekâr evinin bir üyesi yapmak adına sinsi planlarını

devreye sokar. Safiye'yi aşk ve evlilik gibi geleceğine dair konularda kolaylıkla kandırabileceğini bilen teyzesi, yalısında çalışan bir ihtiyar kadın vesilesiyle onun oğlu olduğunu söylediği bir adamı, kızın karşısına çıkarır. Buna aldanan ve kendini adama teslim eden Safiye, gerçeği anladığında artık her şey için çok geçtir. Hikâyede *"ahlakî çöküntünün temsilcisi"* (Aytekin, 2003: 32) olarak karşımıza çıkan Safiye'nin teyzesi, kendi düşmüş olduğu girdaba acımasız bir şekilde yeğenini de sürükler ve kızı geri dönüşü olmayan kötü bir yola iter.

3.5.1.4. Âşık Kadınlar

Aşk, biri kadından diğeri erkekten olmak üzere husûle gelen yoğun bir duygu akışıdır. Derin ve sürekli olan bu duyguyu kalplerinde hisseden insanlar için belirleyici etmenler vardır. Bu belirleyicilere göre âşık insanlar *"birbirlerine karşı sonsuz bir hayranlık, ebedi bir istek ve arzu duyarlar"* (Göknar, 2016: 14). Bunları duyumsamak için kadın ve erkeğin birbirini tanımaları, birbirlerinden etkilenmeleri, benzer şeylere ilgi duymaları ve karakter olarak birbirlerine yakın olmaları önemlidir.

Safvet'in *"Sevda Hatıraları"* hikâyesinde bir gece vakti buluşan iki genç âşık karşımıza çıkar. Delikanlı buluşma yerine sözleştiklerinden çok erken bir saatte gelir. Kısa süre sonra kız da buluşma yerine gelir. Genç, kendisine âşık olan kızı gerek fiziksel özellikleri gerekse düşünce tarzıyla okuyucunun gözünde canlandırır.

> *"Nihayetinde kulağıma feşâfeş-i dâmâne benzer bir hışırtı geldi. (...) Baktım ki sevdiğim neşr ettiği envâr-ı sîmîn arasında parlayan mehtâb gibi beyaz elbisesi içinde tâbân olarak aheste aheste geliyor. Benim orada bulunduğumdan haberi yoktu. Zirâ buluşacağımız saat henüz gelmemiş idi. O benden evvel mev'id-i mülakatta bulunmak fikriyle erkence geliyordu."* (Malûmât, nr. 26, s. 201)

Biraz evvel tek başına oturduğu ağacın altında şimdi beraber oturan iki âşık çok mutludur. Dünyada bundan daha büyük bir mutluluk olabileceğine ihtimal vermezler. Kız, delikanlıya *"Acaba cennette insan bu kadar mesûd olabilir mi?"* diye sorarak, âşık insanda belirleyici olan sevdiğine karşı sonsuz hayranlık, ebedi istek ve arzuyu ona güçlü bir şekilde yansıtır. O gece hayaller içerisinde aşklarından başka bir şey konuşup düşünmezler. Gece bitip gün ağarmaya başlayınca *"Eyvah! Sabah oluyor."* diyen

delikanlıya, *"Sabah değil, bizim için akşam oldu!"* cevabını veren genç kız, aşk kelimesinin mahiyetini tüm benliğiyle kavradığını göstererek âşık tipini temsil eder.

Mehmed Celâl'in *"Yine Boğaziçinde"* hikâyesinde Boğaziçi'ndeki korulukta buluşan Virjini ve Jilber ismindeki iki genç âşık her zamankinden farklı şekilde bu buluşmalarında keder içindedir, ancak Virjini'nin kederinin daha baskın olduğunu hissetmek mümkündür. Çünkü Jilber, dört ay sürecek bir seyahate çıkacaktır. Bu seyahate hasta olan pederini görmek, işlerini tasfiye etmek ve Virjini ile olan evlilik niyetlerini ailesine anlatmak için gitmek mecburiyetindedir. İki âşık, buluşma süresince hemen hemen hiç konuşmaz. Genç kız hafif bir hararetin yanaklarından uçtuğunu, vücudunun titremeye başladığını, kalp atışlarının vücut düzenini bozduğunu hisseder. Virjini, sevdiğinden ayrı kalacak olmanın verdiği hüzünle sessiz ve içe dönük tavırlar sergileyerek âşık bir insanın özelliklerini yansıtır. Âşık kız, delikanlıya belli etmemeye çalışsa da sonunda gözyaşlarının akıp gitmesine engel olamaz.

> *"(...) Alnının üstüne, sıcak bir katre düşmüştü. Bunun, bir şiirden, bir levha-i âşıkaneden, bir kalbin darbânından ziyâde ruha âşina olan bir damla... yalnız bir damla gözyaşı olduğunu anladı. Bunun menba'ı, o kızaran gözler idi."* (Malûmât, nr. 18, s. 389)

Virjini için Jilber'den ayrılacak olmak ölümle eşdeğerdir. O, âşık olduğu erkekle sonsuza dek bütünleşmek ve tek bir varlık olarak hayatını sürdürmek niyetindedir. Jilber'i ayrılmaz bir parçası olarak görür. Jilber'e olan bağlılığı ve onunla özdeşleşmesi şiddetli tutkuyu da beraberinde getirir. Araya girecek olan ayrılık, Jilber gibi gönülden seven bir kız için güzel bir rüyanın kabûsa dönüşmesine sebep olur. Sevdiğinden ayrı kalmak zorunda kalan kız için hayat artık bir cehennemdir. Nitekim o bu cehennemde yaşamaktanda ölümü tercih eder. Üzüntüden verem olur ve ölür. Jilber, dört ay sonra döndüğünde karşısında onun mezarını bulur.

Ahmed Hikmet'in *"Vesîm Bey"* hikâyesinde Vesîm'e âşık olan iki kız kardeş vardır. Bunlar Lili ve Tea'dir. Tahsilli bir genç olan Vesîm, tanışıp içlerine girdiği Rolandi ailesinin iki kızı olan Lili ve Tea ile de zaman içerisinde samimiyeti ilerletir. Vesîm, gizliden gizliye büyük kız kardeş olan Lili'ye karşı sevgi besler, ancak küçük kız kardeş Tea'nin kendisine olan derin aşkının farkında olan Vesîm, Lili'ye karşı olan duygularını Tea'nin kalbini kırmamak adına dışa vuramaz. Gittikçe çıkmaza giren bu durum karşısında Vesîm, çareyi Avrupa'ya gitmekte bulur. Dört sene Avrupa'da

kaldıktan sonra İstanbul'a dönen Vesîm, Beyoğlu'nda Madam Belondol olduklarını söyledikleri Tea'yi küçük kızını gezdirirken görür. Tea her ne kadar evlenip çocuk sahibi olsa da Vesîm'i görünce onun için çarpan kalbinin ortaya çıkardığı duygu akışına engel olamaz. Tea'nin o hali, Vesîm'i de son derece etkiler.

"Görüştüler. İzdivâcını söyledi. Lili'nin Floransa'da tifodan vefat ettiğini haber verir iken Tea da gözlerini siliyordu. Çocuğunu takdim etti. Vesîm onu gözlerinden yaşlar dökerek öptü. Tıfl-ı masumu bu mülâkât eğlendirmişti. Tea elindeki ufak, dantelli ince mendiliyle tekrar gözlerini silerek: "Gidiniz! Adadaki yeşil yuvamızı bir kere ziyâret ediniz. O yuvayı yapan da siz, bozan da sizsiniz." dedi." (Maârif, nr. 197, s. 380)

Vesim'in çekiciliğine kendilerini kaptıran iki genç kız da aşkına karşılık bulamaz. Tea, Vesîm'i çok sevmesine rağmen delikanlı kızla aynı hisleri paylaşmaz. Lili'nin hislerinin de Vesîm'in gönlünde karşılığı olmasına rağmen o da bunu hiç yaşayamaz. Vesîm, Avrupa'ya gittikten sonra Lili de Floransa'ya gider ve orada ölür. Vesîm'e duyduğu aşka karşılık bulamayan Tea ise başka bir adamla evlenir ve bir kızı olur. Ancak Vesîm'in aşkına öylesine kapılmıştır ki seneler geçse bile onu yüreğinden söküp atamaz. Onu yeniden gördüğünde heyecanlanır, duygulanır, kalp atışları hızlanır. Vesîm'i uzun bir aradan sonra tekrar görmesi ona umutlarının ve hayallerinin suya düşüp psikolojik olarak sarstığı gerçeğini yeniden hatırlatır.

Mehmed Cemîl'in *"Hicrân"* hikâyesinde âşık tipinin genç ve masum temsilcisi Naciye'dir. Genç bir kız olan Naciye, sabah yatağından kalktığında derin bir keder içindedir. Gözlerindeki hüzün, kalbindeki ıstırabın bir yansımasıdır. Gözleri devamlı surette dalıp gider. Sık sık istemsizce ah çeker. Yine düşüncelere daldığı bir esnada annesinin kendisinden su istediğini işitir. Annesinin isteğini yerine getirmek üzere su testisini alıp çeşmeye gitmek üzere dışarı çıkar. Çeşmeye varıncaya kadar tabiatın güzellikleri seyreder. Onun gözünde doğada bulunan her şey aşka dair izler taşır. Çeşmeye varınca gözlerini gökyüzüne diker. O anda sevdiği gencin ismi ağzından çıkıverir.

> *"Bulutun içinde bir hayâl gördü. Birdenbire benzi tahavvül etti. İhtilâcât-ı kalbiyeye dâl olan şiddetli şiddetli nefesler göğsünü kabartmaya başladı. Gayr-i ihtiyâri olarak şu kelime dudaklarının arasından döküldü: Ahmed! Sonra vücûd-ı nâzenîni setr eden beyaz gömleğinin eteğini kaldırdı.*

Gözlerinden seyelân eden eşk-i hicrânı sildi." (Malûmât, nr. 18, s. 138)

Kişinin hayatta mutluluğu yakalayabilmesinin ve hayatını anlamlandırabilmesinin kaynağı aşktadır. Aşk, insanın fiziksel ve ruhsal hali üzerinde çok güçlü etkilere sahiptir ve âşık olan insan için birçok değişikliği de beraberinde getirir. Hikâyede henüz çok genç bir kız olan Naciye, sevdiğinin yakınında olduğu zamanlarda sevinçten havalara uçsa da hikâyenin geçtiği zamanda ondan ayrıdır. Ayrılma ve uzak kalma kaygısı yüreğini yanıp tutuşturmakla birlikte bu durum onun hal ve tavırlarına da sirayet eder. Sabah keder içinde uyanması, dalıp gitmeleri, ah çekmeleri onun aşk ve kavuşma isteğinin kavuşamama ve ayrı kalma ihtimaliyle iç içe geçmesinden ileri gelir. Sevdiğinin varlığı, ona duyduğu masum aşk *"özgürlüğe açılan kapıların anahtarları gibidir"* (Arslan, 2017: 37). Naciye kendini Ahmet'le bulur, kendini Ahmet'le görür. Ancak ondan ayrı kaldığı zaman diliminde tüm kapılar kapanır, mutluluktan ziyade endişeler yüreğine kıstırılmışlık hissi verir. Kavuşamama ve ayrı kalma ihtimali Naciye'nin huzursuzluğunu artırır. Gökyüzü, uçan kuşlar onun kıstırılmış halini, yaşadığı kederi dışa vurmasına zemin hazırlar ve sonunda dayanamayarak gözyaşlarına boğulur.

Mehmed Refet'in *"Vefâsız"* hikâyesinin âşık tipi ismi belli olmayan genç bir kızdır. Hikâyenin ben anlatıcısı olan delikanlı, bir akşamüzeri yakın akrabalarından birisinini ısrarı üzerine Büyükada'ya gitmek üzere vapura biner. Büyükada'da gezinti yapma, ilkbaharın güzelliklerini görme ve gece de mehtabı seyretme fikri, ben anlatıcıyı çok heyecanlandırır. Vapura bindiği andan itibaren bunların hayalini kurar. Yol boyu deniz manzarasını izler. Büyükada'ya geldikten sonra akrabası olan diğer gençle beraber yemek yerler. Daha sonra mehtabı izlemek üzere çamlıklara doğru yürüyüş yapmaya başlarlar. Manzaranın güzelliği ben anlatıcıyı adeta mest eder, kendisini sevgilisinin dizine yatmış gibi hisseder. O anda çamlıktan kulağına bir kahkaha sesi çalınır. Ses ona oldukça tanıdık gelir. Dayanamaz ve sesin geldiği yöne doğru bakar. Baktığında bir zamanlar âşık olduğu genç kızı görür. İki eski âşık birbirlerini görür görmez aralarında bir duygu akışı gerçekleşir. Kız, ben anlatıcıya karşı içinde beslediği aşkın hala bitmediğini anlatmak istercesine yanına gelir ve ona "Vefasız" der.

"(...) Bir vakt birbirimize en âteşli muhabbetler vaad-i akd ettiğimiz o nâdire-i rüzgâr birkaç arkadaşıyla orada oturmuşlar! Gözlerimiz birbirine tekâbül eder etmez onda bir

raşe bende bir halecân hâsıl oldu. Cüretime mukâbele için birkaç hatve yanıma doğru gelerek şu kelimeyi söyledi: Vefâsız!" (Malûmât, nr. 21, s. 168)

Manzaranın güzelliğinin cazibesiyle yoğun duygular içerisinde olan ben anlatıcı için eski sevgilisiyle karşılaştığı an yoğun duyguların zirve yaptığı zamandır. Genç kız için bu durum daha belirgin bir hal alır. Çünkü kendini aşkından alamadığı ve hala semekte olduğu ben anlatıcıyı gördüğü anda gözünü ondan alamaz. Ondan ayrı geçirdiği zaman zarfında kabuğuna çekilen kız için hala sevdiği erkek olan ben anlatıcıdan başka bir erkek olmamıştır. İlkbaharın güzelliklerinin mehtapla birleştiği bir gecede aynı mekânda tesadüfen bir araya gelmeleri kızı, ben anlatıcıya karşı uzun süreli göz kilitlenmesi ile iyice ele verir. Kızın ben anlatıcı ile ayrılmalarına rağmen onu sevmeye devam ettiği aşikârdır. Çünkü onu görür görmez tanır, kendini ona belli etmek için kahkaha atar ve tüm cesaretini toplayarak onun yanına giderek onunla konuşur. Geleneksel Türk toplumu içerisinde bir kızın bir erkeğin yanına gidip onunla konuşması hele ki ona olan aşkını açık edecek bir konuşma yapması kolay rastlanan bir durum değildir. Böyle bir şeyi ancak âşık olan bir kız yapabilir. Kız, ben anlatıcıya duyduğu hisleri ve yaşadığı ağır özlemi onun vefasızlığını yüzüne vurarak açığa çıkarır. Unutamadığı aşkının yeniden karşısına çıkması ve tüm cesaretini toplayarak onun yanına gitmesi sevgiliden gelecek bir isteğe karşı beklenti içinde olduğunun da bir göstergesidir.

3.5.1.5. Anne Kadınlar

Türk aile yapısı içerisinde kadın genellikle hane içerisinde rol oynamakla birlikte aile kurumunun ortaya çıkmasında ve süreklilik sağlamasındaki başrol de kadına aittir. Çünkü kadın çocuğunu karnında taşır, onu dünyaya getirir, ona bakar ve onun eğitimiyle alakadâr olur. Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde anne olarak karşımıza çıkan kadınların çoğu geleneksel yapıya bağlı bir görüntü çizer. Bu kadınlar başta kendi çocukları olmak üzere tüm ailesi için her türlü fedakârlığı yapabilecek niteliktedir. Bazı hikâyelerde eşleri vefat etmiş kadınlar, çocuklarına hem annelik hem de babalık yapar.

İsmet'in *"Bîçâre Çocuk! Zavallı Mâder!"* hikâyesindeki anne, çocuğunu dünyaya getirdiği gün kocasını kaybetmiş ve hayatını yeni doğan evladına adamış bir kadındır. Evinin direği olan kocasını kaybetmenin acısını küçük bebeğiyle dindirmeye çalışan kadın için hayattaki en önemli ve en anlamlı varlık evladıdır. Daha doğduğu gün

babasını sonsuza dek yitiren evladına hiç tadamayacağı baba sevgisinin eksikliğini hissettirmemek için tüm sevgisini ona verir, hayatını evladına vakfeder.

> *"Bir masum ki dünyaya geldiği saatte pederi dünyadan gitmiş, vâlidesi de, bütün şefkat ve muhabbetini –âgûş-ı pederinden bir dakika olsun nasibi olmayan- ciğerparesine hasr etmiş idi. Her girye-i masûmânesinde bin türlü evzâ-i hâtırnevâzenesiyle avutur, her feryâd-ı bülbülânesinde gıdâ-yı hayat-bahşasını vererek büyütür idi."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.12, s.2)

Bir kadın için çocuk sahibi olmak demek, o kadının sorumluluklarının artması anlamına gelir. Dünyaya bir çocuk getirmek ve onu yetiştirmek isteyen bir kadının yüklendiği sorumluluklar hayatına yansır. Hikâyedeki kadın dünyaya bir çocuk getirerek sorumluluk sahibi bir anne olur. Ancak daha evladının doğduğu gün kocasını kaybetmesi onun sorumluluk alanını fazlasıyla genişletir. Kadın artık hem evin reisi, koruyucusudur, hem de çocuğun bakımını icra etmekle mükelleftir. *"Bebek, becerileri olan, düzenine saygı gösterilmesi gereken kişidir ve bakımını üstlenen kadının kendisiyle ilgilenmesini ve ilişki kurmasını talep eder"* (Badinter, 2017: 69). Hayata gözlerini yeni açan bir bebeğin annesinden en büyük isteği annesini emmek ve uyumaktır. Kocasının ölümünün acısını yüreğine gömen kadın yönünü tamamen evladına dönerek onunla iletişim kurar. Bebeğinin bağrışlarını, mimiklerini ve bedensel hareketlerini keşfetmeyi öğrenir. Yaşanan tüm olumsuzlara rağmen o bir annedir ve annelik görevlerini en iyi şekilde yerine getirir.

A.Seniy'in *"Akıbet-i Tevekkül"* hikâyesindeki anne, yaşlı ve yoksul bir kadındır. Bu kadın, soğuk bir kış gecesi tipiye yakalanan genç bir delikanlıyı evine alır ve onu yakalandığı zor durumdan kurtarır. Delikanlı ateşin başında bir süre oturup kendine geldikten sonra yaşlı kadının oldukça düşünceli olduğunu fark eder. Kadına neden böyle dalgın olduğunu sorunca kadının iki oğlu olduğunu, birinin asker birinin ticaretle uğraştığını, asker olanın bir savaş sırasında kaybolduğunu, ticaretle uğraşanın da devamlı gezmek durumunda olduğunu anlatır. Ticaretle uğraşan oğlu her ay kadına ihtiyaçlarını karşılaması için para gönderir. Ancak kadın, üç aydan beri oğlundan para alamamaktadır. Bu yüzden kadın evinin kirasını ödeyemez. Bir oğlunu kaybetmiş olan kadının, diğer oğlundan da haber alamaması derdine dert katar.

> *"İşte benim bu dünyada Allahtan sonra yegâne istinâdgâhım ancak bu oğlum idi. Bana her ay kesbinden bir mikdâr para*

> *gönderirdi; ben de o para ile evin kirasını veriyor, kendi havâyic-i zarûriyyemi tedârik ederdim; fakat şimdi tam üç buçuk aydır hiçbir para göndermediği gibi haberini de alamamaktayım. (...) Şimdi bu halde olan bîçâre düşünmez de ne yapar?"* (Hazine-i Fünûn, nr. 35, s. 379)

Kadın, evin reisi olan kocası öldükten sonra zor şartlar altında iki oğlunu büyütür, yetiştirir. Bir oğlunu kaybetmiş olan kadının hayatta diğer oğlundan başka kimsesi kalmaz. Oğlu kadına her ay para gönderir. Ancak üç aydır kadının eline para geçmez. Kadının ev sahibi kiraya almak için kapıya dayanır ve son olarak evden çıkaracağını söyler. Buna rağmen kadın, haber alamadığı oğlunun derdindedir ve ondan bir haber alamadığı için ne yapacağını bilemez. Kadının haline çok üzülen genç adam, kadının ev sahibi tarafından çıkarılacak olmasını düşünmeyip oğlu için endişelenmesinden oldukça etkilenir. Geceyi kadının evinde geçiren genç, sabah kadın uyanmadan evden çıkar ve gitmeden kadına ihtiyaçlarını görmesi için on lira para bırakır.

Tahirzâde Kâzım'ın *"Ne Saâdet"* hikâyesinde Saâdet'in annesi, kızını uygun gördüğü bir ailenin oğluyla evlendirmek üzere sözlendirir. Saâdet, çok sevdiği ve evlenme hayalleri kurduğu Fuad'dan bu sebeple ayrılmak zorunda kalır. Ancak Saâdet'in sözlendiği gencin tayininin Halep'e çıkması ile kadın kızını vermekten vazgeçer. Hayatta kızı Saâdet'ten başka kimsesi olmayan kadın, annelik duygularının ağır basması sonucu kızının kendisinden çok uzak bir yere gitmesine razı olmaz. Kendisine hem anne hem baba olan kadını kırmamak ve üzmemek adına çok sevdiği Fuad'dan vazgeçer. Ama annesinin bu evlilikten vazgeçmesiyle birlikte annesine tüm gerçekleri anlatır.

> *"-Vâlideciğim! Fuad'la olan muhabbetim başkasıyla izdivacıma mânidir. Benim mesûd yaşamaklığımı arzu eylersen…*
> *Sözünü tamam edemedi. Başını öne eğerek gözlerinden dökülen yaşları siliyordu. Vâlidesi Saâdet'e bir nigâh-ı şefkat atf ederek:*
> *-Yavrum! Madâm ki seviyorsun bunu benden niçin saklıyordun? Ben sana muhalefet mi edeceğim? Dedi."* (Hazine-i Fünûn, nr. 41, s. 423)

Hikâyedeki anne, kızına çok düşkündür. Onun mutluluğunu düşünür, ama kızı için uygun gördüğü gençle kızın evlenip isteyip istemediğine dair herhangi bir fikir

alışverişinde bulunmaz. Bu konuda geleneksel bir tavır sergilediğini söylemek mümkündür. Saâdet de geleneksel bir tarzda yetiştirildiği için annesinin fikrine karşı gelmek gibi bir düşünce içine girmez. Kız, annesinin kendisini uzak memlekete göndermek istemeyip bu evlilikten vazgeçince cesaretlenir ve ancak o şekilde annesine Fuad'ı sevdiğini söyleyebilir. Kızının çektiği aşk acısını o anda idrâk eden kadın, kızına dayanamaz ve onun mutlu olması için Fuad'la olan evlilik fikrine karşı çıkmaz.

Tahirzâde Kâzım'ın *"Bir Levh-i Hazîn"* hikâyesinin ben anlatıcısı mektepli bir delikanlıdır. Bir Perşembe akşamı arkadaşlarıyla beraber mektepten çıkan delikanlının arkadaşlarının hepsi aileleriyle bir araya geleceği için çok neşelidir, ancak o böyle neşeli hallerden oldukça uzaktır. Evde üç aydan beri hasta yatan biraderi ve oğlu her gün gözünün önünde eriyip giden validesinin kederli halleri ona pek dokunur. Kadın, oğluna belli etmemeye çalışsa da delikanlı annesinin akıttığı gözyaşlarının ve yaşadığı derin acının farkındadır. Biraderi o gece sabaha karşı vefat eder. Büyük oğlunu sonsuza dek kaybeden kadın, o ana kadar küçük oğlundan saklamaya çalıştığı gözyaşlarını artık tutamaz. Diğerini kaybetme korkusu ve koruma içgüdüsüyle onu sıkıca göğsüne bastırır.

> *"Şefkatin timsâl-i mücessimi olan validemin benden saklayamadığı iki damla gözyaşı yanağından düştü. Birâderim ölüyordu; gözleri bir noktaya ma'tûf kaldı. Ona o noktada âlem-i ebedîde bir karargâh görünüyordu. Ah! O gözler artık ebediyen kapandı. O anda idi ki bir vaktten beri cereyânını yekdiğerimizden sakladığımız gözyaşlarına bir serbestî-i tâm verdik. Müşfik vâlideciğim beni ecelin elinden kurtarıyormuş gibi âgûşuna alarak göğsü üzerine sıkı sıkı basıyor, her ikimizin gözyaşları yekdiğerine karışıyordu."* (Hazine-i Fünûn, nr. 32-33, s. 356)

Bir anne için evladının ölmesi, acı ve hayatın allak bullak olması ile belirginleşen kalıcı bir durum halini alır. Evladını sonsuza dek kaybeden annenin deneyimi, *"kendisi için duygusal olarak önem taşıyan bir bağlanma figürünün kalıcı bir biçimde ulaşılmazlığını yaratan süreç"* (Solmuş, 2011: 81) olarak şekillenir. Hikâyedeki anne için oğlunun ölümü yoğun bir acı yaşamasına sebep olur. Ancak her şeye rağmen bir oğlu daha vardır ve onun için hayata tutunmak zorundadır. Anneliğin verdiği koruma içgüdüsüyle küçük oğluna sımsıkı sarılan kadın onunla hem acısını paylaşır hem de kendini avutarak acısını dindirir.

Mehmed Celâl'in *"Avdet"* hikâyesindeki anne, ismi belli olmamakla birlikte dünyada oğlu Fâzıl'dan başka kimsesi olmayan bir kadındır. Yirmi bir yaşında son girdiği imtihanını da başarılı bir şekilde vererek mekteb-i tıbbiyeden mezun olan Fâzıl artık yüzbaşı doktordur. Onca zaman oğlunun okulu bitirip eve dönmesini hasretle bekleyen annesi, o eve dönünce sevinçten havalara uçar. Ancak sevinci uzun sürmez. Bir gün Fâzıl, annesine tahsilini ilerletmek üzere Almanya'ya gitmek istediğini söyler. Kadının yüreğine adeta kor ateşler düşürür. Oğlunun özlemiyle yanıp tutuşacağını bilse de onun eğitim hayatına sekte vurmayı kesinlikle kabul etmez ve oğlunu içi acıya acıya gitmesi yönünde destekler. Oğlunun tahsili için bu ayrılığa mecburen katlanan kadın, ilaçlarla ayakta durur. Aradan iki sene geçer. Bir gün oğlundan eğitimini tamamladığını ve döneceğinin haberini veren bir mektup alır. İçi içine sığmayan kadının gözüne uyku girmez. Ertesi gün akşamüzeri Fâzıl eve gelir. Anne karşısında biricik evladını görünce gözyaşlarına boğulur. Fâzıl gittiğinden beri günlerini ilaç alarak geçiren annesi, oğlunun gelişinin ardından ilaçları atar. Oğluna kavuştuğu için artık o ilaçlara ihtiyacı kalmaz.

> *"Vâlide, karyolasından çıkarak masa üstündeki ilaç şişesini pencereden attı. Herhalde fena yapmadı. Zaten şu fıkradan maksadım bir rûh-ı muztaribin bir kalb-i cerîhadârın-mâdî ilaçlara mukâbil- bir tebessüm, bir gözyaşıyla tedavi edileceğini anlatmak idi!"* (Maârif, nr.128, s.374)

Hayatta oğlundan başka kimsesi olmayan kadının tüm ilişkisi oğlu Fâzıl ile gerçekleşir. Çocuğunun sorumluluğunu tek başına üstlenen kadının hayatında bu etkileşime ortak olacak bir baba figürü yoktur. Kadın, tüm bu kimsesiz hallerine rağmen oğlunu güven duygusu aşılayarak *"yetişkin yaşamanın sorumluluklarını üstlenebilecek güce"* (Geçtan, 2016: 32) sahip bir birey olarak yetiştirmeyi başarır. Kadın, tek güven kaynağı olan oğlunun iyi bir eğitim almasını sağlar ve Fâzıl tıp fakültesinden yüzbaşı doktor olarak mezun olur. Oğluna temelli kavuştuğunu sandığı bir anda onun eğitimini ilerletmek ve Almanya'ya gitmek istemesi ile kahrolur. Ancak anneliğin verdiği koruma içgüdüsünün kendisini esir almasına izin vermez ve oğlunun eğitim hayatına engel olma konusunda bencillik yapmaz. Çünkü kadın, kendi hayatında gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediklerinin umudunu oğluyla sürdürmek ister. Oğlu gittikten sonra iki sene boyunca ilaçlarla ayakta kalır. Oğlunun eğitimini tamamlayıp Almanya'dan dönmesi ile ilaçlara ihtiyacı kalmaz ve onları atar. Kadın evladının sevgisi ve onun

yanında olması ile dertlerinden, hastalıklarından ilaçsız kurtulur. Onun en büyük dayanağı oğludur.

Fikret'in *"Vâlidelik"* hikâyesinin anne tipi olan Emine, henüz genç yaşında Ahmed ile evlenir. Bu evlilikten Ayşe isminde bir kızları dünyaya gelir. Ayşe'den başka çocukları olmayan Emine ve Ahmed kızlarını el bebek gül bebek büyütürler. Her istediği yapılarak büyümesine karşın Ayşe şımarık bir çocuk değil, bilakis oldukça terbiyeli, iyi niyetli ve ailesine yardımcı bir çocuktur. Ancak Emine'nin biricik evladı olan Ayşe on beş yaşında vereme yakalanır. Aile bütün imkânlarını seferber eder ve kızlarını iyileştirebilmek için elinden geleni yapar. Farklı doktorlar gelip Ayşe'yi muayene ederek iyileştirmeye çalışırlar, fakat kızın durumu iyiye gitmez. Artık umutsuzluk aşamasına geçen Emine'nin kızının iyileşeceğine dair inancı azalır. Ancak hastalık süreci boyunca Ayşe'nin başından bir an olsun ayrılmaz ve kızını iyileştirmeye yönelik eylemler yapmaktan vazgeçmez.

> *"(...) Her saat çaldıkça bîçâre vâlide kederini meserrete tahvil ederek çehre-i meyusuna nûr-ı ümîd vererek kalkıyor, Ayşeciğine ilacını veriyor. Kızı uyur uyumaz da eski sükûnetine, eski dehşetine avdet ediyor. İnsan değil meyt! Meyt değil vâlide! Kızının öleceğini bilen vâlide."* (Maârif, nr.189, s. 286)

Emine kızı Ayşe'nin günden güne kötüye giden hastalığı sonucu yoğun kaygı, korku, depresyon, yalnızlık korkusu, titreme gibi bedensel yakınmalar ve duygusal tepkiler göstermeye başlar. Çünkü kızının ölümü onun için her şeyini kaybetmek demektir. Kızının hastalığından önce bedensel ve ruhsal olarak çok da iyi durumda olmayan Emine için kızı adeta güvenli bir dayanak olur. Bu açıdan bakıldığında kızını kaybedecek olması onun için çok daha dayanılmaz bir hal alır. Ona dayanak ve yatıştırıcı bir güç olan kızının ölümü kadını duygusal olarak boğar.

Ahmed Râsim'in *"Mini Mini Yaramaz"* hikâyesinin anne tipi ismi belli olmayan, genç yaşında evlenerek üç çocuk sahibi olmuş bir kadındır. Kadının en büyük çocuğu kız olup dokuz yaşındadır. Onun bir küçüğü erkektir. Bu iki çocuk mektebe gidip gelmektedir. Evin en küçük çocuğu ise yaklaşık iki yaşlarında olan Nâhid'dir. Oldukça güzel ve sevimli bir çocuk olan Nâhid evin en küçük çocuğu olması nedeniyle annesinin gözbebeğidir. Kızını ve oğlunu mektebe gönderen anne için Nâhid yalnızlığının dermanı, ruhunun tercümanıdır. Henüz tam olarak konuşamayan, ama annesine kendisini ifade edebilmek için değişik sesler çıkaran, elini ayağını kullanan

çocuk masumiyeti ve komikliğiyle annesinin yüzünü güldürür. Evdeki zamanının büyük bölümünü Nâhid'e ayırmasına rağmen kadın, üç çocuğa annelik etmektedir. Nâhid'e baktıkça ve onun bu hallerini gördükçe artık büyümüş olan diğer iki çocuğunun da bugünlerden geçtiğini anımsar, ama kadın binbir zahmet çektiği ve emek harcadığı o günleri unutmuştur. İnsanın çocuğunu büyütüp yetiştirmesinin dünyadaki tüm amaçların en güzeli olduğunu düşünür. Ancak yine de mektepteki çocuklarının neler yaptığını düşündükçe de ruh dünyasına tedirginlik hâkim olur.

> *"Ne çâre? İnsan sevdiği vücudun her kahrına tahammül etmeye alışmış. Ötekiler de böyle değil mi idi? Şimdi unuttu. İkisi de büyüdü. Evlâd yetiştirmek kadar tatlı bir emel var mı? Hâne velvelesiz olmuyor. (...) Çocuklarını gördükçe bahtiyârâne güler; bütün gün mekteptekilerini için için düşünür. Hocaları dövüyor mu? Azar işitiyorlar mı? diye oturduğu yerde endişe içinde kalır."* (İkdâm, nr.121, s.3)

Annelik, özellikle geleneksel Türk aile yapısında kutsal ve kadının icra etmesi gereken bir görevdir. Bu yüzden küçük yaşlardan itibaren kız çocuklarına anneliğe dair bilgiler verilir. Evlilik, hamilelik ve doğumun gerçekleşmesiyle beraber annelik de anlam kazanmaya başlar. İçgüdüsel bir olgu olan annelik, kadınların tabiatında yaradılışlarından itibaren var olan bir histir. Annelik olgusu, bir kadının çocuğuyla olan bağını geliştirmesine, çocuğuna dair yaşadığı tüm sıkıntılara katlanmasına, meşakkatli de olsa onun tüm gereksinimlerini karşılamak için elinden geleni yapmasına ve çocuklarıyla alakadar olmasına neden olur. Hikâyedeki genç kadın da anneliğe dair bu süreçlerden zorluklar çekerek geçmiştir. Genç yaşında evlenip anne olan kadın, art arda biri kız biri erkek olmak üzere iki çocuk dünyaya getirir. Onlar biraz büyüdükten sonra da Nâhid doğar. Evlatlarının her birini çok seven ve hepsini düşünen kadının annelik olgusu *"genel bir biz duygusu ya da çocukla birlikte olma duygusu"* (Chodorow, 2007: 72) olarak hikâyeye yansır. Çünkü kadın için ne kendisi ne de sadece bir evladı vardır. O, üç evladıyla birlikte vardır ve onlarla bir bütündür. Zira Nâhid'in komiklikleriyle kendisini güldürdüğü bir anda kadının gözünün önüne diğer evlatları gelir. Onlarla da Nâhid ile yaşadığı bu anları yaşamış ve onlarla da Nâhid ile çektiği sıkıntıların benzerlerini tatmıştır. Ancak her şeye rağmen evlat sahibi olmak bambaşka bir duygu olup dünyadaki her şeyden değerlidir. Genç kadın içi annelik olgusu yeni anlamlar kaznanmış, çocuklarının her biriyle anneliği benzer şekillerde yaşamıştır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde kadınlar aile ve evlilik kurumunun başat varlığıdır. İyi bir eş ve iyi bir anne olmasının vurgulandığı hikâyelerde, geleneklerine bağlı kadınlar sakin yaradılışlı, yardımsever vefedakâr yönleriyle karşımıza çıkar. Henüz evli olmayan genç kızlar, ailelerinin sözünden çıkamaz, dışarıdan gelen yabancı bir erkeğin yanında rahat bir şekilde bulunamaz, bir erkeğe gönül vermiş olsa bile ailesinin onayını almadan onunla evlenip yuva kuramaz. Hikâyelerdeki geleneklerine bağlı kadınlar, kız çocuğu olarak, eş olarak ve anne olarak yerini alır ve ahlakî güzellikleri ile topluma örnek olmaktadır. Bu dönem hikâyelerinde karşılaşılan diğer kadın tipleri ise yozlaşmış ve ahlak yoksunu kadınlardır. Tanzimat ile birlikte toplumda iyiden iyiye etkinliğini artıran yenileşme hareketleri, ev ve aile ortamından dışarı çıkmasına alışık olunmayan kadını dışarıdaki hayata yönlendirir. Yenileşme hareketlerini yanlış algılayan bazı kadın kahramanlar yenileşmenin istediği gibi davranıp konuşmak olduğu düşüncesine kapılır ve bunu tavırlarına yansıtır. Cahil ve nezaketsiz konuşmalarda bulunan kadınlar, okuyucunun ibret alması için yazarlar tarafından bilinçli bir şekilde hikâyede yer alır. Bununla beraber hikâyelerde karşımıza çıkan kadınların dedikodularının bir genç kızın evlenmesi engel olması, evli bir kadının yanlış arkadaş seçimleri sonucu kocasıyla ve çocuğuyla olan bağlarını koparması, kadınların kendilerini seven erkeklere ihanet etmesi gibi durumlar kadının konumuna ve aile kurumuna gölge düşüren davranışlardır. Hikâyelerdeki ahlak yoksunu kadınlar ise kadının cinsel bir meta konumuna düştüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kader kurbanı olarak kötü yola düşen kadın kahramanların varlığının yanında bu kategoride değerlendirilebilecek kadın kahramanların çoğu özellikle para karşılığı erkeklerle gönül ilişkisi yaşayan gayrimüslim kadın şarkıcı veya tiyatro oyuncularıdır. Bu işi meslek edinen kadınlar avuçlarının içine aldıkları erkeklerin paralarını son kuruşuna kadar sömürür, sonra onu terk eder. Bazı kadın kahramanların da evlerini bekâr evi olarak işlettiği görülür

3.5.2. Hikâyelerde Erkekler

3.5.2.1. Geleneklerine Bağlı Erkekler

Türk toplumu ve aile yapısı içerisinde çoğunlukla dini öğretilerle şekillenen geleneksel erkek tipi, toplumun temel taşı olan aile kurumunun da dış dünya ile iletişimini sağlar. Bu durumda Türk toplumunda geleneklerine bağlı olan bir erkeğin aile içi ve aile dışı olmak üzere önemli rolleri bulunur. Aile içerisinde evin reisi

konumunda bulunan erkek, sosyal, ahlak ve hukuki görevler üstlenir. *"Bunlardan sosyal olanı erkeğin "sahib-i dâr" (ev sahibi), ahlâki olan "reis-i aile" (aile reisi), hukukî olanı ise "yasal statü" (mesleği) ile ilgilidir."* (Doğan, 1996: 141) Bu üç önemli görevin erkek tarafından layıkıyla ifa edilmesi, aile kurumunun sağlam ve mutlu olmasının temel koşuludur.

Ahmed Râsim'in "Afife" hikâyesinde Mediha'nın evlendiği genç geleneklerine bağlı erkek tipinin bir örneğini teşkil etmektedir. On sekiz yaşına gelen Mediha, anne ve babasının uygun gördüğü bir ailenin oğlu ile evlendirilmek istenir. Ailesi Mediha'nın evlenme çağının geldiğini ve onun için münasip olan bir delikanlı bulduklarını söylediklerinde kız çok heyecanlanır, bütün vücudunu titreme alır. Biraz kendine geldikten sonra aile büyükleri uygun görmüşse kendisinin de bu evliliğe sıcak baktığını söyler. Kızlarının da gönül rızasını alan aile hemen düğün hazırlıklarına başlar. Her şey geleneklere uygun bir şekilde gerçekleşir. Düğün bittikten sonra gece Mediha'nın yanında bir kadın kalır. Damadın gelmesine yakın odalarına bir seccade serer. Damat odaya gelince iki rekât namaz kılar. Zevcini ilk kez orada gören Mediha onu çok beğenir. Zevci de onu beğenir. İki genç daha sonra bir kanepeye oturur. Zevç, zevcesine bundan böyle bütün heves ve emellerini bir kenara bıraktığını, bütün heves ve emellerinin Mediha'ya ait olduğunu söyler. Bu dünyadan ziyade ahireti düşündüğünü ve hayatlarını günaha bulaşmadan yaşamak istediğini anlatır. Birinin kederi diğerinin de kederi; birinin sevinci diğerinin de sevinci olursa o zaman mutlu bir yuva kurabileceklerini belirtir.

> *"Size mâlikiyetim benim için her türlü hevesât ve âmâle bir had çekti. Bu emel ve heves ne olursa olsun mutlaka size aid olacaktır. (...) hayat tebeddülât ve tahavvülâtını bir neticeye sevk eder ki o da memattır. Ben yaşarken mesud olmayı değil ölürken mesud olmayı isterim. (...) Sizin teessürünüz bende teessür, benim mesrûriyetim siz de sürûr hâsıl ederse o zaman ittihâd-ı âmâle nâil olduğumuzu bilerek zaten hayatın en birinci mahreki olan refah hâli iktisâb etmiş oluruz."* (Afife, 1893: 43-44)

Ailelerin uygun görmesi ve geleneksel usüllerle evlenen Mediha, heyecanlı olmakla birlikte nasıl bir erkekle karşılaşacağını bilmediği için tedirgin olmaktadır. Düğünden sonra odalarına çekildiklerinde zevcini ilk kez gören Mediha onu fiziksel

olarak beğenmekle beraber, konuşmaya başladıklarında ahlaki yönüne de hayran kalır. Çünkü zevci, bundan böyle sadece Mediha'ya bağlı olduğunu, gelip geçici zevk ve heveslere kapılıp günaha girmekten korktuğunu, sevinci de hüznü de hep beraber yaşarlarsa mesut olacaklarını anlatarak ev sahibi, aile reisi ve yasal statü görevlerini layıkıyla yerine getireceğinin güvencesini zevcesine verir. Zira zevç, evlilik denilince iki insanın sırf cinsî arzularla bir araya gelmesini kabul etmez. Ona göre insan olmanın temeli aile kurmaktan geçer. *"Aile hayatı dünyevî mutluluk için bir cennet, bir melce ve bir kaledir."* (Yılmaz, 2005: 27) Adam artık iki ayrı cins olmaktan çok bir bütünün iki parçası oldukları görüşünde olup, mutluluklarını ebedi bir beraberlik inancıyla başlatır. Mediha'nın zevcinin İslam öğretileri ve geleneksel yapıya uygun hal ve tavırları, onun geleneklerine bağlı bir erkek olduğunu kanıtlamaktadır.

Yine Ahmed Râsim'in "Biçâre Genç" hikâyesindeki Sâlim, geleneklerine bağlı erkek tipini temsil etmekle beraber, onun durumu daha farklıdır. Delikanlı bir kadına âşık olur. Kadın da onu sevmektedir. Daha çok mektup yoluyla ilerleyen ilişkilerinde buluştukları zamanlarda en ufacık fiziksel bir temasları olmaz. Sâlim, kadına bunun sözünü verir. Evlenmeden ona asla elini sürmeyecektir. Aslında genç, kadınla evlenmek ister, ancak kadın ailesini ikna etmesi gerektiğini söyleyerek biraz süre ister. Sâlim buna razı olur. Bir gün Sâlim evinde otururken kapı çalar. Gelen hiç tanımadığı bir adamdır. Adam, Sâlim'in dokuz on aydan beri bir münasebet içinde olduğunu bildiğini söyleyerek paltosunun cebinden Sâlim'in kadına yazdığı mektupları çıkarır. Mektupları eline alan Sâlim neye uğradığını şaşırır. Adam bir süre sonra hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Öğrendiği şeylerin ağırlığı altında ezilen Sâlim'e bir suçu olmadığını bildiğini belirten adam, kadını boşadığını, onu çok sevdiğini ama bu namussuzluğu kabul edemeyeceğini söyleyerek evden ayrılır. Aylardır kavuşmak için gün saydığı kadının aslında başka bir adamla evli olduğunu öğrenen Sâlim beyninden vurulmuşa döner. Kadın boşanmış bile olsa, namusu ve şerefi onunla bir araya gelmesini imkânsız kılar. Çünkü bu durumun onun gözünde namussuzluktan başka bir izahı yoktur.

> *"Ben bu hezimetten korktum. Ettiğim kabâhate karşı gördüğüm muamele-i lutfkârâne beni şiddetle müteessir etti. Ondan geçmek muhâl! Namussuzluk göstermek daha muhâl!"* (Biçâre Genç, 1894: 48)

Geleneklerine bağlı bir erkek olan Sâlim, sevdiği kadınla evlenip yuva kurarak ev sahibi, aile reisi olmak gibi temel görevlerini yerine getirmek ister. Ancak kadın

ailesini ikna etmesi gerektiğini, bu yüzden bir süre sabretmeleri lâzım geldiğini söyler. Kadını çok sevdiği için her şeyi kabul eden Sâlim, onun başka biriyle evli olma ihtimalini aklının ucundan dahi geçirmez. Evine gelen adam gerçekleri ona söyleyinceye kadar hiçbir şeyden haberi olmayan Sâlim'in bütün hayalleri alt üst olur. Sâlim'e karşı son derece nazik davranan adam, onun bu durumdan haberdâr olmadığının farkındadır. Aylardır kandırıldığını öğrenen Sâlim, böyle bir namussuzluğa âlet edildiği için adamın karşısında acılar içinde kıvranır. Adam, ona karısını boşadığını söyler. Suçunu ve günahını anlayan genç, aşkıyla yanıp tutuştuğu kadının artık başka bir erkeğe bağlı olmadığını da o anda öğrenir. Ancak bilinçli işlemediği günahın ağırlığının altında ezilen Sâlim, daha sonra yanına gelen kadına içi ezile ezile onu bir daha asla görmek istemediğini söyler ve evden gönderir. Türk toplum yapısına göre geleneklerine bağlı ve ideal bir erkeğin yapması gerekeni yapan Sâlim'in omuzlarına ağır bir sorumluluk yüklenir. Bu açıdan genç adam, *"bir bütün idealin, genel toplum algılamasının küçük, soylu figüleri/izdüşümlerinden"* (Arslan, 2010: 206) birisi olarak kabul edilir. Geleneklerin ve toplumun getirdiği kaidelerin ayakta kalması için hikâyede Sâlim minvalindeki bir erkeğin tercih edilmesi, bilinçli bir tercihin neticesidir.

Safveti Ziyâ'nın "Derûn-ı Dil" hikâyesinde geleneksel erkek tipinin temsilcisi Şekîb'dir. Şekîb, bir kızı sevmektedir. Uzunca bir süreden beri devam eden bu muhabbet, kızın bir akşamüzeri Şekîb'in evine yazdığı mektupları geri isteyen bir uşağı göndermesi ile alt üst olur. Kız, uşağın eline Şekîb'e verilmek üzere bir mektup teslim eder. Şekîb, mektubu okuyunca neye uğradığını şaşırır. Kız, bugüne kadar delikanlıya yazmış olduğu on altı mektubu geri istemektedir. Genç, aşkından deli divane olduğu, gece gündüz hayalini kurduğu kızın ani bir şekilde böyle bir davranışta bulunmasına bir anlam veremese de, ona zarar vermeyi aklının ucundan dahi geçirmez. Terbiyeli ve ahlaklı bir genç olarak yetiştirilen Şekîb, mektupları gelen uşağa teslim ederek kıza iade eder.

> "*Şekîb mektupları derhal iâde lüzumunu hiss etmekte bir dakika bile tereddüt etmemiş idi. Hatta derece-i terbiyesini takdir etmek istiyormuş gibi bu his müdekkikâne hal ü teşrih ediyor, kalbinde tereddütler arıyordu. Adab-ı sevdâ, insaniyet ve erkeklik noktalarından bir vazife-i katiye olduğuna derhâl hükm ettiğini memnuniyetle gördü. Bu husûsu bir dakika daha tehir ulüvv-i*

cenabına karşı bir hakâret, vakâr ve haysiyetine karşı bir leke imiş gibi derhâl zile bastı." (Malûmât, nr. 68, s. 397)

Sevdiği kızla buluşma zamanlarını iple çeken ve onun hayalini kurmaktan geceleri gözüne uyku girmeyen Şekîb, o akşam evin kapısının zili çalındığında sevdiği kızdan kendisine bir mektup geldiğini düşünerek çok sevinir ve heyecanlanır. Zira sevgilisinden gelen mektup onun hasretini bir nebze olsun dindirecektir. Ancak Şekîb daha önce hiç görmediği bir uşağın kendisine mektup getirmesine oldukça şaşırır. Mektubu okumasıyla şaşkınlığı yerini hayalkırıklığına bırakır. Kendi içinde kısa bir süre kızın neden böyle yaptığını sorgular ve onun başka bir erkekle izdivaç gerçekleştirebilecek olması ihtimali aklında belirir. Ancak içindeki aşkı düşmanlığa dönüştürmek gibi bir düşüncesi yoktur. Mektupları iade etmek konusunda hiç tereddüt etmez. Çünkü o, bir genç kızın istikbali ile oyanayacak herhangi bir harekette bulunacak birisi değildir. Aşkın, insanlığın ve erkekliğin bu mektupları kıza karşı kullanma gibi bir ahlaksızlığı ihtiva etmeyeceğinin bilincindedir. Terkedilmenin verdiği acıya terbiyesiyle bir sınır çeker. Ancak yaşadığı acı onda *"kendi içine kıvrılan, kabuğuna çekilen bir karakter aşınmasına yol açmıştır."* (Arslan, 2012: 5) Bir süre kendi içine çekilme yoluna gitmiş, aynı oranda çevresindeki insanlara karşı duyarsızlaşmıştır. Yaşadığı zor günleri kız kardeşi Nimet'in desteği sayesinde atlatır.

Vecihî'nin *"Tekâbül"* hikâyesinin geleneklerine bağlı erkek tipi Kerim ve oğlu Abdullah'tır. Kerim, hemşerisi ve yakın arkadaşı olan Hüsnâ ile beraber para kazanabilmek için gurbete gider. Ailelerinden ayrılmak zorunda kaldıklarında Kerim'in oğlu Abdullah henüz dört aylık, Hüsnâ'nın oğlu Şerif ise iki yaşındadır. İki arkadaş, karılarını ve çocuklarını bir başlarına bıraktıkları için hüzünlere boğulurlar. Dört sene boyunca beraber çalışan, türlü eziyetler çekerek kazandıkları paraları biriktiren iki arkadaştan Hüsnâ, Abdullah'ın iyi niyetini kullanarak kandırır ve elindeki paraları geri ödeyeceğini söyleyerek alır. Hayatı boyunca para hırsı, açgözlülük gibi kötü huylara sahip olmayan, doğruluktan, dürüstlükten şaşmayan Kerim, arkadaşı Hüsnâ'nın kendisine yalan söyleyebileceğine ihtimal vermediği için parasını vermekten çekinmez. Ancak, dünya malının cazibesine kapılarak özünden uzaklaşmaya başlayan Hüsnâ, aldığı paraları kendi paralarına katarak kendine iyi bir sermaye oluşturur. İşlerini yoluna koyar, evler satın alır. Bir süre sonra karısını ve oğlunu da yanına getirir. Oğlunu mektebe yazdırarak onun iyi bir eğitim almasını sağlar. Kerim ise oğlu Abdullah'ı okula göndermek bir yana çocuğuna para gönderip karnını doyurmakta zorluk çeker. Bir gün

karısından oğlu Abdullah'ın çok hasta olduğunu bildiren bir mektup alan Kerim, Hüsnâ'dan yardım ister. Kendisine verdiği parayı geri vermesi konusunda rica eder. Ancak Hüsnâ, Kerim'e hakaret dolu bir mektupla karşılık vererek parayı vermeyeceğini bildirir. Parasını alamamaktan ziyade yakın arkadaşı bildiği Hüsnâ tarafından dolandırılmak çok ağrına giden Kerim, servetin, zenginliğin insanı bu derece nankör, yalancı, açgözlü biri haline getirecekse onu asla istemediğini söyler. Dünya malı için namusunu, şerefini yitirmeyi kesinlikle reddeder.

> *"Heyhât… Eğer servet, kudret, nâiliyyet, bekâ, benim için en büyük şeref olan meziyyet-i insâniyyemi pây-ı kahr altına aldırmak istidâdını hâizse vereceği refah, taalluk ettireceği imkân, bahş eyleyeceği neşve-i muvaffakiyetle beraber yüzbin kere lanet olsun da yerlerin dibine geçsin."* (Hikâye-i Müntehabe Mecmûası, 1898: 38)

Kerim'in gurbete çıkarken tek amacı ailesini refah içinde yaşatabilmek için para kazanmak ve onları rahat ettirebilmektir. O, bunu gerçekleştirmek için gecesini gündüzüne katarken bir gün olsun ahlak ve geleneklerini bir kenara bırakmaz, kimsenin ekmeğine göz dikmez, harama el uzatmaz. Para kazandıkça açgözlülüğe ve hırsa da sürüklenmez. Yakın arkadaşı bildiği adam tarafından sırtından vurulması bile onun karakter özelliklerine gölge düşürmez. Aradan yirmi sene geçer. Bu süre zarfında Hüsnâ iflas eder ve sefalet içinde ölür. Kerim'in oğlu Abdullah ise çok zengin bir işadamı olur. Hüsnâ'nın oğlu Şerif ise hasta ve aciz bir duruma düşer. Elinde avucunda hiçbir şey kalmaz. Son bir çare olarak utana sıkıla Abdullah'a bir mektup yazar ve ondan kendisine yardım etmesi için ricada bulunur. Abdullah, ona babası Hüsnâ'nın babası Kerim'e zamanında yazdığı tehdit ve hakaret dolu mektubu gönderir. Ama o Hüsnâ gibi yapmaz ve Şerif'e yardım eli uzatır. Dünya malına tamah etmeyen, namuslu ve dürüst bir babanın oğlu olan ve babası tarafından bu doğrultuda yetiştirilen Abdullah, babasına yapılan davranışın intikamını gütmez. Hikâyenin babasının işlediği günahın ağırlığı altında ezilen Şerif'in *"gördüğü karşılığı hatırlatması bakımından dikkate değer olan "Tekâbül" kelimesi"* (Önal, 1985: 69) isimlendirilmesinin esas nedeni, bundan ileri gelir.

Yine Vecihî'nin "Vuslat" hikâyesinin erkek kahramanı olan Rıza, geleneklerine bağlı erkek tipinin temsilcisidir. Oldukça zengin bir ailenin yegâne evladı olarak dünyaya gelen Rıza, iyi bir eğitime tabii tutulur. Maddi imkânlarının iyi olması

nedeniyle sosyal hayat içinde aktiftir. Yaradılışından gelen sağlam karakteri ve aile ilişkilerine verdiği önem ise onu zengin aile çocuklarından ayıran bir yönüdür. Annesi ve babası vefat ettikten sonra yaşadıkları konağın bütün sorumluluğu onun üzerine kalır. Daha on dokuz yaşında olmasına karşın yaklaşık yüz kişinin çalıştığı konağı gayet başarılı bir şekilde idare eder. Konak ahalisi, Rıza Bey'in başlarında olmasından ötürü çok memnundur. Servetine güvenerek hiçbir çalışanına kötü muamelede bulunmaz, onların kalbini kıracak tek kelime söylemez. Henüz çok genç, tecrübesiz ve heveslerine yenik düşebileceği bir dönemdeyken o, çapkınlık, züppelik yapmanın peşine düşmemiş, kötü alışkanlıklara yönelmemiş ve doğru yoldan sapmamıştır. Gelip geçici zevklerin peşine takılıp kendi değerlerini yitiren insanların ne durumlara düştüğünü bilen Rıza, bu gibi şeyleri sevebilecek karakterde bir erkek de değildir.

> *"(...) sülûku lâzım gelen tarîk-i istikâmet, dünyaya gelmeden tayin ü irâe olunmuş veyâhûd tarîk-i istikâmetten inhırâfın vehâmet-i encâmını levh-i mahfuzda okumuş gibi harekâtına bir hadd-i makûl tayin etmişti ki, iblis bile ifsâd ü iğvâ için şekl-i insânîye girip refâkate hasr-ı vücûd etse bir muvaffakıyet-i istihsâl edemezdi. Ahvâl-i beşeriyeyi fikren pek güzel pek dakik surette muhakeme etmişti. Efrâd-ı beşere, âdeta bir mâder-i felâket olmak üzere arz olunan hevesât-ı merdûdeyi zaten sevebilecek bir fikre mâlik değildi."* (Vuslat, 1897: 11)

Bireyin eğitim ve terbiyesinde aile ve çevre faktörü önemli bir yer tutar. Bununla birlikte kişinin mizacı da gözardı edilemez. Bir insanın saadete ulaşmasını ya da belaya bulaşmasını bu etmenler belirler. Hikâyedeki Rıza, genç, aileden varlıklı ancak hayata karşı tecrübesiz bir erkek olmasına rağmen kötülüğü dikte eden nefsin şerrinin insanın başına ne gibi felaketler getirebileceğinin farkındadır. Servetine, malına mülküne güvenip dünyevî zevklerin arkasından koşmayan adam, attığı her adımı düşünür, karşısında bulunan kişiye ettiği kelamı seçerek konuşur, kendine çeki düzen vermesi için nefsini ikâz eder. Rıza'nın nazarında nefsine hâkim olamayan kişiler itaatsiz, sabırsız olup Allah'ın huzurunda hesap vereceği zamanı düşünmez ve kötü isteklerden, nefsinin havasına uymaktan kendini alıkoyamaz. Rıza sahip olduğu terbiyesini ve ahlakını, her işinde doğruluktan ayrılmaması ve doğru istikâmeti tercih etmesi ile sağlar. İstikâmetini ise orta halli bir ölçü ve almış olduğu eğitim ile elde eder. İnsan davranışlarını doğru muhakeme etmeyi başaran, yaptığı sentezle *"her işte aşırılıktan*

kaçınmak, istikâmeti ve bir ömür boyu devam edecek doğruluk ve mücâhedeyi" (Etöz, 2005: 125) kendine düstûr edinir.

3.5.2.2. Kültürlü/Aydın Erkekler

Osmanlı Devleti'nin değişen dünya düzeniyle ve kendisi hakkındaki gerçeklerle yüzleşmesi 1683 yılındaki Viyana Bozgunu ile gerçekleşir. Bu bozgun, dünyadaki yenilenme ve ilerleme faaliyetlerinden yüzünü çeviren Osmanlı Devleti'ne asker sayısının fazla olmasıyla savaş kazanılamayacağını gösterir. 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ile de Osmanlı Devleti ilk defa toprak kaybeder. Gelişmeleri yakından takip eden devletin aydın insanları ve yöneticileri Batı dünyasındaki fikir birikimi ve teknolojik gelişmelerden faydalanmak için çalışmalara başlar. İlk etapta yalnızca askeri alanda ilerleyen yenilik faaliyetleri zamanla eğitim ve kültür hayatına da yansır. Matbaanın gelişi, pozitif bilimlerle ilgili okulların açılması, Batı'dan yapılan tercümeler, gazetecilik ve dergiciliğin yayılmaya başlaması bunun en önemli göstergeleridir.

Ara Nesil döneminde kaleme alınan hikâyelerdeki erkek kahramanların bir kısmı Tanzimat'tan sonra açılan ve Batı tarzı eğitim sistemini benimsemiş okullarda okur. Hatta eğitimlerini sürdürmek için yurt dışına gitmeye başlarlar. Hikâyelerde Batılılaşma kavramını yanlış anlamayan veya kültürel değerlerini muhafaza etmiş erkek kahramanlarla karşılaşmak mümkündür.

Mehmed Refet'in "Mâcid" hikâyesinin kültürlü/aydın erkek tipi hikâyeye ismini veren Mâcid'dir. Tahsilli bir genç olan Mâcid, mektep yıllarının başından itibaren iyi bir yazar olmanın hayalini kurar. Bu noktada babası da ona çok destek olur. Onun eğitimli bir birey olarak yetişmesi için derslerinde ona yardımcı olur, seçkin yazarların eserlerini ona ezberletir. Mâcid'in okuma sevdası evlendikten sonra da hız kesmeden devam eder. Yeni evli çift balayını geçirmek üzere Boğaziçi'ndeki köşklerine çekilirler. Mâcid'in gözüne çarpan kitaplar onu heyecanlandırır ve onları eşiyle birlikte evin kütüphanesine yerleştirir. Onun için Batı Edebiyatı'nın önemli isimlerinin kitaplarının ayrı bir ehemmiyeti vardır.

> *"Ötede beride perişân bir surette kalmış olan kitâbları kütüphaneye haps etmek lâzım geldi. "Bey şu sarıları üst kata, şu ciltlileri de orta kata dizelim. Oh!" Bu sarılar uzakta durmamalı, şöyle el uzatınca ele geçivermeli idi. Zola'dan,*

> *Goncourtlardan uzak bulunmak Mâcid'in canını sıkardı."*
> (Malûmât, nr. 78, s. 610)

Batılı tarzda eğitim öğretim yapan okulların Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmaya başlamış olduğu dönemde genç nesilin de Batı kültüründen ilham alması son derece olağandır. Genç nesil almış olduğu eğitim öğretimden sonra çeşitli yerlerde çalışmaya başlar. Mâcid de çeşitli gazete ve dergilerde eserler kaleme alır. Yazmış olduğu yazıların daha çok insana ulaşması için çabalar. Hatta evlenip yuva kurmayı bile bunun için erteler. Evlendikten hemen sonra karısı ile beraber gittiği Boğaziçi'ndeki köşkte kıyıda köşede kalmış kitaplar hemen dikkatini çeker ve karısıyla beraber onları kütüphaneye yerleştirirler. Burada Mâcid'in Zola, Goncourt kardeşler gibi Batı Edebiyatı'nın önemli yazarlarının kitaplarını kütüphanenin en çabuk ulaşılabilen yerine koyma çabası dikkat çeker. Mâcid böyle yazarların eserlerinin hep yanında olmasını ister ve onlara hayranlık duyar. Mâcid'in Batı Edebiyatı'nın usta sanatkârlarının vücuda getirdiği eserlere olan bu tutumu *"düşünce ürünlerindeki çeşitliliklerin, zihniyet konusundaki hayranlık ve hayretlerin, benimseyiş ve direnişlerin, erime ve beslenişlerin"* (Akay, 1998: 21) onun kültür haznesinin teşekkülündeki önemli rolünden ileri gelir. Mâcid'in edebiyata olan ilgisi ile beraber bu gibi yazarların eserlerinin de onun kültürlü/aydın bir kişi olması yolunda gelişimine katkı yaptığı aşikârdır.

Mehmed Celâl'in "Oyun" hikâyesinin on altı yaşındaki ismi belli olmayan erkek kahramanı kültürlü/aydın erkek tipinin bir örneğidir. Yaşının gereği olarak hayalperest ve maceracı kişilik özellikleri sergileyebileceği bir devirde olması kuvvetle muhtemel olan delikanlı tam tersi olarak bu gibi kişilik özellikleri göstermez. O, Batı Edebiyatı'nı takip eden ve bu yönde eserler kaleme alan arkadaşları vesilesiyle edebî eserlere merak salar. Kendini okumaya ve öğrenmeye adayan genç, Batı Edebiyatı'nı yakından takip eder. Yeni yayımlanan romanları, tiyatro eserlerini büyük bir hevesle okur. O eserlerdeki kahramanları zihninde hayal eder. Tiyatro ile tanıştıktan sonra ise orada seyircilerin karşısında sergilenen olayların daha gerçekçi bir şekilde yansıtıldığını görmek ise onu son derece etkiler.

> *"On altı yaşında olduğu halde, tarz-ı cedîd-i edibin gençlerimizin âgûş-ı ıtlâ'ına bıraktığı romanları, tiyatroları okumaya başlamış, bunlarda tasvîr olunan eşhâsa adeta zihninde vücûd vermişti. Octav Flaubert'in lisanımıza tercüme olunan âsârını okumuş, Dumarade'nin eserini tekrar etmiş,*

> *Lamartine'nin Graziella'sını pek sevmişti. Fart-ı ihtisâsatı dimağını şiddetli müteessir eden bu nâdire-i zekâ müddet-i umrânda beş, on defa tiyatroya gitmiş, tiyatroda okuduğu vakâ'ın daha canlı, daha metîn surette tasvîr olunduğunu görerek müteessir olmuştu."* (Maârif, nr.38, s.185)

18.yüzyılın sonlarına doğru baş gösteren yenileşme hareketleri, pek çok sosyal değişimin yaşanmasının ilk adımı olmuştur. Yaşanan süreç ile beraber kültür, eğitim gibi alanlarda yaşanan değişimi göz ardı etmek mümkün değildir. Bu dönemde yayımlanan gazete, dergi gibi iletişim araçları Batı'nın siyasi hayatına dair bilgilendirme yapmakla beraber Batı kültürü ve tekniğine dair bilgiler de ihtiva eder. Özellikle 19.yüzyılın sonlarına doğru Batı Edebiyatı ile olan etkileşim hız kazanır. Bu etkileşim de sosyal hayatın içindeki okumuş/aydın insanlar aracılığı ile açığa çıkar. Hikâyede sosyal hayatın öznesi pozisyonunda yer alan on altı yaşındaki delikanlı hayatını, *"duyuş ve düşünüş alanına düşenleri edebiyat sanatı aracılığıyla dışa aktarır."* (Argunşah, 2016: 215) O, yeni tarz edebi eserleri benimseyen akranlarından etkilenerek ve yaşadığı dönemin bir gerçeği olarak Batı Edebiyatı'na yönelir. Değişik yönlerden beğendiği, bilgece eserler yazma çizgisinde başarı yakalayan Flaubert, Dumerade ve Lamartine gibi Batı Edebiyatı'nın tanınmış isimlerinin eserlerini iştahla okur. Gencin kendi benliğini keşfetme arzusu, bunu gerçekleştirirken de Batı'dan ilham alması, giderek tiyatro türünün de ilgi alanına girmesini sağlamıştır. Tiyatronun dinamizmi ve etkileyiciliği onun bu türe olan alakasını da ziyadeleştirir. Yeni bir medeniyet anlayışının benimsendiği toplumda, hikâyedeki genç bu medeniyet anlayışından payını alır ve kültürlü/aydın bir erkek olarak karşımıza çıkar.

Mehmed Celâl'in "Dilşikâr" hikâyesinin kültürlü/aydın erkek tipi olan Ahmed Bedîî oldukça zengin bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, bilhassa babası onun iyi bir eğitim alması için çabalamıştır. O da bu çabaların neticesi ve yaradılışından gelen okumaya hevesli, bilgiye aç olması gibi özelliklerle iyi tahsilli bir genç olarak yetişir. Dünya Edebiyatı'ndaki gelişmeleri ve yeni çıkan eserleri yakından takip eden, o eserlere ulaşıp okuyan Ahmed Bedîî, özellikle Octave Feuillet'in Dalila ve Hakiki Nedâmet'inden; Jorjes Ohnet'in Kontes Sara'sından çok etkilenir. Hatta bu etkilenme onun hayatını yönlendirecek boyuttadır. Bu eserler güzel fakat ahlâk yoksunu kadınlar için kendilerini feda eden erkeklerin trajik hikâyelerini çarpıcı bir şekilde ele alır. Okuduğu bu eserlerin etkisiyle kadınlardan soğuyan genç adam, ailesinin tüm ısrarlarına

rağmen yirmi beş yaşına kadar evlilik fikrine yanaşmaz. Ancak babası ölmeden önce kendisinden bir yuva kurup evlenmesini talep edince Ahmed Bedîî buna razı olur. Adama uygun bir eş bulabilmek için devreye görücüler girer. Dört görücü kadın ve Ahmed Bedîî arasında gelişen diyaloglar, Ahmed Bedîî'nin kültürlü/aydın erkek tipi olduğunu kanıtlar niteliktedir.

> *"-Yanakları ebrû ebrû!*
>
> *-Ağız küçük!*
>
> *-Pek o kadar değil hanım! Orta!*
>
> *-Elleri hem tombul, hem beyaz!*
>
> *-Hayır â canım! Ellerine beyaz eldiven giymişti.*
>
> *Bedîî gülerek dedi ki:*
>
> *-Dekâdanların şiiri gibi rengarenk ve bukalemun olan bu hanımı bana alınız."* (İrtikâ, nr.65-17, s.67)

Osmanlı Devleti'nde özellikle Tanzimat'tan itibaren başlayan yenileşme hareketleri eğitim alanında da etkilerini gösterir. Daha çok zengin ve varlıklı aileler çocuklarının iyi bir eğitimden geçmesi için onları mektebe gönderir, mürebbiyeler tutar, okuma alışkanlığını kazanıp kendilerini geliştirmeleri için kitaplar satın alır. Ahmed Bedîî de ailesinin kendisine geniş imkânlar sayesinde iyi bir eğitim görür ve kendini yetiştirir. Ancak bunu gerçekleştirirken *"piyano çalmak, alafranga giyinmek, metres tutmak, eğlence yerlerinde vakit geçirmek, Fransızca konuşmak gibi eylemlerle yaşam tarzına dönük taklitçilik"* (Demir, 2014: 107) gibi yanlış bir algılamanın içine girmeyerek yozlaşmışlıktan uzak durur. Ailesinin yüzünü kızartacak, haysiyetine gölge düşürecek bir harekette bulunmaz. Onun tek gayesi çok okumak ve bilgiye ulaşmaktır. Tek kusuru okumuş olduğu bazı eserlerdeki olumsuz kadın örneklerinden aşırı derecede etkilenmesidir. Ancak bu durum onun mizacından ileri gelir. Evlenmek istemese de babasının son arzusunu yerine getirmek için uygun bir eş aramaya başlar. Görücüler aracılığıyla giriştiği kız arama faaliyetlerinde kendisi için münasip gördükleri kızı anlatan görücülere verdiği cevap, onun edebiyat zeminine oturmuş entelektüel bilgi birikimini göstermesi açısından son derece önemli olup kendisine anlatılan kız üzerinden Dekâdanlara karşı olumsuz eleştiri mahiyeti barındırır.

Ahmed Hikmet'in "Vesîm Bey" hikâyesinin kültürlü/aydın erkek tipi de hikâyeye ismini veren Vesîm'dir. Hikâyede annesi ve erkek kardeşi dışında ailesi hakkında bilginin olmadığı genç adam Avrupa görmüş, tahsil almış ve avukat olmuştur.

İstanbul'a dönünce kendini kanıtlamak, bilgi birikimini göstermek ve Fransızcasını geliştirmek için bir arkadaşından komşuları olan Mösyö Rölandi ile kendisini tanıştırmasını rica eder. Arkadaşı onun bu ricasını kabul eder ve Vesîm'i, Mösyö Rölandi'nin evine götürerek onu Rölandi ailesine takdim eder. Karşılarında Avrupaî tarzda eğitim görmüş bir genç gören aile bireyleri bundan oldukça memnun olurlar. Vesîm'in hukuk fakültesinden yeni mezun olması nedeniyle ilk başlarda hukuksal meselelerden konuşurlar. Konu daha sonra edebiyata gelir. Madam Rölandi tercihini romantizmden yana kullanırken, Vesîm bu konuda realizm ve natüralizmi savunur. Vesîm'in bu konudaki tercihi ailenin kızları olan Lili ve Tea'nın da çok hoşuna gider.

> *"(...) Madam malûmatlı, merak sahibi bir kadın olduğundan, komşusunun terbiye-i fikriyesini muvâzene-i zımnında birtakım mübâhese-i zemînleri dermiyân etti. Genç avukat cümlesini alâik-i ebâtıldan ve safsatadan âri olarak hal eyledi. Edebiyat bahsine latîf latîf istitrâdlar ilâve ederek bizim ülfeti şenlendirdi. Yalnız hikâyede tabîiyyûn ve tecribiyyun mesleğini tercih edince Madam Rölandi'nin itirâzâtına hedef oldu ise de kızlarının teveccühlerini celp eyledi."* (Maarif, nr.193, s. 334)

Bilindiği üzere, 18.yy'dan itibaren art arda aldığı ağır yenilgilerle Batı karşısındaki askeri gücünün zayıfladığının farkına varan Osmanlı Devleti, bu olumsuz duruma çözüm bulma çabası içine girer. Önceleri askeri alanda yoğunlaşan yenileşme çabaları, zaman içerisinde bilimsel ve teknolojik alanlarda da ileri seviyeye ulaşabilmek için mimariden mühendisliğe, madencilikten ziraate pek çok farklı alana yayılır. *"Dolayısıyla ordu nüvesinde başlayan modernleşme politikalarının aslında devletin bu çağda ihtiyaç duyduğu bütün alanlara yansıdığının"* (Erdoğan, 2010: 124) bir göstergesi olarak Vesîm de bu acil çözüm planının bir parçası olarak yurtdışına eğitim için gönderilen genç erkeklerden birisidir. Batılı tarzda eğitim almış ve hukuk alanında kendisini yetiştirmiştir. Ancak o, ilgi alanını hukukla sınırlı tutmamıştır. Edebiyata da son derece meraklıdır. Madam Rölandi'nin onu tanımak amacıyla sorduğu sorular, Vesîm'in ilgi alanlarını da ortaya çıkarır. Özellikle 19.yy'ın ikinci yarısından sonra Fransa'da romantizme tepki olarak açığa çıkan realizm ve natüralizm akımları hakkında bilgi sahibi olması, romantizme karşı bu akımları desteklemesi onun dünyada olup bitenleri takip ettiğini ve bilgi sahibi olduğunu göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Türkçe telif eserler hakkında da aileye bilgiler veren Vesîm, kültürlü/aydın bir

genç olmasının takdirini Rölandi ailesi tarafından görür. Madam Rölandi, bu eserlerin Fransızcaya tercümesi konusunda kızlarına yardımcı olmasını isteyerek evlerinin kapısını Vesîm'e açar.

3.5.2.3. Baba Olan Erkekler

Geleneksel Türk aile yapısı içerisinde erkek, evin direği olmakla beraber ailenin reisliğini de sürdürür. Karısını, çocuklarını ve yuvasının dirliğini düşünen, onu muhafaza etmek için çabalayan kişidir. Karısı ve çocuklarına güven duygusu aşılayabilen erkek, ideal bir eş olmakla birlikte iyi bir babadır. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde bazı erkek kahramanlar için babalık her şeyden üstündür. Ancak bazı hikâyelerdeki erkek kahramanlar ise ailelerine karşı duyarsız olup günlerce evine dahi uğramaz.

Ahmed Râsim'in "Ak Saç" hikâyesinde ben anlatıcı olan baba, biri erkek biri kız olmak üzere iki çocuk sahibidir. Adam çocuklarına düşkün bir görüntü çizer. Baba oğlunun ayağını kırmasından ve acılar içinde kıvranmasından ötürü keder içindedir. Oğlunun feryatları babanın kederini gittikçe depreştirir ve oğlunun çektiği acıları adeta kendi bedeninde duyumsar.

> *"(...) Benim de bacağımda bir ağrı, bir kırık var gibi sızlıyor. Onun pâ-yı zaîfine dokunup kıran taş, benim ta kalbimin üzerine fırlayıp ezmiş, beni rencide-i hâtır, şikeste-dil etmiş idi. Bunun için teselliye ihtiyacım var idi. Fakat ne türlü bir teselli? Bunu ben bile der-hâtır edemiyor, yalnız çocuğun yatağı başında oturmuş, hâb-ı pür-ıztırâbında çehresinin aldığı alâim nazar-ı meyûsâne ile seyr ediyordum."* (Hazine-i Fünûn, nr.47-48, s. 471)

Oğlunun ayağını kırması, akabinde çektiği acılar ve ağrılar adamın hüznünü ve kederini ziyadeleştirmekle birlikte onun ruh hali, babalığın verdiği hususiyetler ile ıstıraplı bir şekle bürünür. Oğlunun başına gelenlerden sonra adam için bu dünyanın acıdan ve kederden başka bir manası kalmamıştır. Çocuğun renginin gitgide sararması, dudaklarının kuruyup vücudunun yanması, çektiği ağrılardan ötürü feryat figan etmesi babanın üzerinde derin izler bırakır ve çocuğu böyle bir rahatsızlık içindeyken duyarlı bir babanın nasıl etkilendiğini de gözler önüne serer. Babayı hayata bağlayan, ona umut ve güven kaynağı olan evladının bu hale gelmesi adama evladından sonsuza kadar ayrı

kalma korkusu yaşatır. Adam o gece çocuğunun acısını yüreğinde öyle hisseder öyle duyumsar ki sabah uyandıklarında kızı yanına gelip saçlarının beyazladığını kendisine söyler. Bir babanın evladının içinde bulunduğu hastalıklı halden ötürü yaşadığı derin acı, fizyolojik bir olay neticesinde dramatik bir şekil alır. Zira insanın beyazlaşan saçı onun yaşını ve yaşlandığını ortaya koymaktadır. Sabah kalktığında babasının saçındaki beyazlıkları fark eden küçük kız *"olgunluk ifadesi olan bu rengi babasının şahsında bir erginleşme temayülü olarak görmüştür"* (Arslan, 2016: 1358). Kardeşinin durumundan ötürü babasının yaşadığı kedere tanıklık eden ve bunun bilincinde olan küçük kız, babasının saçında beliren beyaz renkten çok etkilenir ve bu olay onun ruh dünyasını da sarsar.

Mehmed Celâl'in *"Yavrum"* hikâyesinin ben anlatıcısı, evladını daha on dört aylıkken toprağa vermiş bir babadır. Bu küçük çocuk on dört ay önce dünyaya gelmesiyle babasının mutluluğuna mutluluk katmış ve ona gelecek için umut ışığı olmuştur. Doğduğunda raşitizm olduğu söylenir. Adam oğlunun bu durumuna çok üzülür. Annesinin sütü ve ceviz yaprakları kaynatılan banyolarla hastalığı zaman içinde atlatır. Adam oğlunun bakımıyla bizzat ilgilenir, yanından ayrılmaz. Daha sonra diş çıkarma süreci başlar. Çocuk, bu süreçte de bir miktar yıpranır. Ancak bir gün baba oğlunun burun deliklerini tıkayan kan pıhtılarını fark eder. Bir sabah öksürürken dudaklarından gelen kan pıhtılarıyla yüreği parça parça olur. Çocuğunun bundan önceki rahatsızlıklarını bile yüreği kaldırmayan baba, oğlunu o halde görmektense kendi ölümünü yeğler.

> *"Tonbul, beyaz ayaklarını avucumun içinde ısıtırken, burnunun deliklerini tıkayan kan pıhtılarında, bir sabah öksürürken dudaklarından düşen kan damlalarında rûz-ı saadetimin hûnîn bir gurubunu gördüm, âh! Bu gurûb-ı hazîn içinde ben… Yalnız ben üfûl etseydim!"* (Sabah, nr. 3329, s. 3)

Küçük vücudu yakalandığı hastalığın ağırlığına dayanamayan çocuk birkaç gün sonra vefat eder. Ben anlatıcı olan baba, çocuğunun doğduğu gece yaşadıklarını, doğduktan sonraki hastalık sürecini ve çocuğun diş çıkarırken çektiği acıları yüreği burkularak anlatır. Ancak çocuğun vereme yakalandığını anladığı andan itibaren baba yüreği dayanılmaz bir acıya gark olur. Çocuğun ölümüyle yaşadığı dayanılmaz acının ancak kendi ölümüyle son bulacağını düşünür. Evladını toprağa verdiği gün gözyaşları ve feryatları durmaz. Ölüm, tabut ve kefen daha on dört aylık olan oğlu için hiç

yakıştıramadığı kavramlardır. Hikâyede keder, hüzün, melâl, kabir üzerine gelişen duygu ve düşüncelerle beraber en önemli şey bir babanın gözyaşlarına dönüşen matemidir.

A.Nâdir'in *"Hande"* hikâyesinin ben anlatıcısı çok yakın bir arkadaşının Boğaziçi'ndeki yazlık evine davet edilir. Ben anlatıcının yakın arkadaşı olan bu adam gayrimüslimdir ve her yönden örnek bir baba olup çocuklarının iyi yetişmesi hususunda çok özenli davranır. İki kız bir erkek evladı olan adamın çocukları kendi lisanları olan Fransızca dışında İngilizce, Almanca ve Türkçe'yi kendi lisanları gibi bilirler. Evlerini süsleyen tablolar bizzat kızları tarafından yapılmıştır. Her biri pek çok emek sarfıyla vücuda gelmiş olan bu tablolar, çocukların yeteneklerinin de bir göstergesidir. Aynı zamanda musikiye olan yetenekleri de üst düzeydir. Adam, çocuklarını ilmi ve sanatsal yönden eğitmekle birlikte ahlaki yönlerini de eksik bırakmaz ve son derece terbiyeli, alçakgönüllü, vicdan sahibi bireyler yetiştirir. Ben anlatıcı onları, örnek babanın örnek çocukları olarak tarif eder.

> *"Cenâb-ı Hakkın kendisine ihsân eylediği iki kız ile bir erkek çocuğun senelerine göre müktesebât-ı ilmiyyeleri şâyân-ı hayret olduktan başka meziyyât-ı ahlâkiyyeleri de tasavvurun fevkindedir. (...) Pederleri kendilerini iyi düşünmeye alıştırmış, nazarlarına bedâyi-i ulviyeyi, mekârim-i vicdâniyeyi arz edegelmiştir. İyiliği çok görürler, iyi anlarlar. Fenalığı kat kat perdeler altında hayâl meyâl hiss ederler. Görmek arzusunda bulunmazlar."* (Maârif, nr. 183, s. 218)

Çocuklara gelişimsel olarak bakıldığında, her bir çocuğun dönemine uygun çeşitli ihtiyaçlarının olduğu ve ailelerin de bu ihtiyaçları karşılamakla mesul oldukları söylenebilir ki bu durum aile içi ilişkilerin zeminini oluşturur. Hikâyedeki babanın özellikle kızlarının resim ve müzikteki kabiliyetleri de göz önüne alındığında kimliksel gelişimlerini, çevreyi keşfetmelerini sağladığını anlamak mümkündür. Çocukların üstün ahlaki özelliklere sahip olmaları da babalarının onlara yapıcı bir disiplin uygulaması ve uygun davranışlar sergileyerek onlar için uygun bir baba modeli olmasının sonucudur. *"Genelde fertlerin ahlakî faziletlere sahip olduğu bir ailede karşılıklı saygı, gönül birlikteliği ve sevgi hakîm olduğu için, aile yönetimi hiçbir zaman diktatörlük boyutu kazanmaz"* (Bustan, 2014: 108). Hikâyede de uzlaşı ve görüş birliğinin temellerinin

sağlam atıldığı bir aile karşımıza çıkar. Bu ailenin ilişkilerindeki şura yönetimi ve ailenin toplumla ilişkilerindeki icra yönetimi babanın ekseninde şekillenmiştir.

Mehmed Celâl'in *"Ben Yalnız Kaldım"* hikâyesinde Lazari, baba tipinin olumlu örneğini temsil eder. Lazari, karısı Eleni ile büyük bir aşk neticesinde evlenir. Mutlu mesut yuvalarında biri kız diğeri erkek olmak üzere iki evlatları olur. Lazari'nin karısına olan muhabbeti çocukları dünyaya geldikten sonra da aynı yoğunlukta devam eder. Aynı zamanda çocukları, Lazari'nin gönlünde ikinci bir muhabbetin daha vücuda gelmesini sağlar. Bir gün Eleni, gereksiz bir kıskançlığa kapılarak kocasının bir hizmetçi kızına uzun süre baktığını ileri sürer. Lazari, hizmetçi kıza bakmadığını söyler. Karı koca arasında şiddetli bir kavga başlar. Eleni'nin kendisinden şüphe duyması Lazari'nin çok ağrına gider. Adam sinirle kendini evden dışarı atar. Ancak akşamüzeri eve döndüğü zaman hizmetçiden karısının kızını da yanına alarak kızkardeşinin yanına gittiğini ve orada birkaç gün kalacağını öğrenir. Bu esnada oğlu Poli'yi kapı önünde dudakları bükülmüş, gözleri kızarmış halde görür. Oğlu, onu gördüğü anda gözyaşlarına boğulur. Karısının evi terk etmesinden ötürü ne yapacağını bilemeyen, derin bir kedere sürüklenen Lazari kendi acısını bastırmaya çalışarak önce evladını avutur. Onun iyi olması her şeyden mühimdir. Onu sakinleştirip uyuttuktan sonra acısını yaşar.

> *"Çocuğunu bütün oyuncaklarıyla eğlendirdi, sevgili yavrusunu uyutmaya çalıştı. Uyuttu. Sonra pancurun bir kanadını açarak, lambanın sarı şuâını sallayan rüzgâra tutuşmuş elini uzatarak, parmaklarıyla gözyaşlarını sildi."* (Malûmât, nr. 197, s. 98)

Toplum hayatının kendine biçtiği rolü ve üstüne giydiği kimliği "iyi bir eş, iyi bir baba" olarak belirleyen Lazari, kendi kurduğu dünyasında da kendini bu şekilde konumlandırır. Bu açıdan Lazari, kendisini karısına ve çocuklarına adayan bir erkektir. O, sevdiği kadının dünyaya getirdiği çocuklarına olan babalık görevini layıkıyla yerine getirmeye çalışarak çocuklarını da onları da sevgiyle sarıp sarmalar. *"İnsan, kendini nasıl kurarsa dünyayı, insan ve onun değerlerini de öyle tanır ve anlamlandırır"* (Şahin, 2016: 20). Kendisini iyi bir eş ve iyi bir baba olarak anlamlandıran Lazari, bunu aile ortamına da yansıtır. Ancak bir gün karısının yapmış olduğu gereksiz bir kıskançlıktan dolayı sinirlenir ve evden gider. Eve döndüğünde karısı, kızı Mari'yi de alarak kızkardeşinin yanına gider. Annesi ve kız kardeşinin ardından evde kalan oğlunun üzgün olduğunu ve gözyaşları döktüğünü gören baba kendi derdini bir kenara bırakır ve çocuğuyla ilgilenir. Evladının olumsuz yönde etkilenmesini istemez, bunun

için çaba harcar. Bu arada kızı Mari'yi de çok özler. Birkaç gün sonra karısının sakinleştiğini düşünür ve artık onu almaya gider. Eleni kızı Mari ile birlikte Fener Yolu'ndaki Belov oteline gider. Mari orada oyun oynarken kardeşi Poli'ye olan özlemi depreşir ve kardeşi olmadan yalnız kaldığını hissederek çok üzülür. Annesine de sitem eder. O esnada Poli, Mari'ye doğru koşar ve iki kardeş hasretle kucaklaşır. Lazari, evlatlarının birbirine kavuştuğu anı gözyaşları içinde izler. Bu görüntü onun bir baba olarak ne kadar duygusal bir kişiliğe sahip olduğunu da gözler önüne serer.

M. Nigâr'ın *"Vaad-i Saâdet"* hikâyesindeki baba tipi olan İsmail Bey de koruyucu ve sahiplenici yönüyle karşımıza çıkar. Oldukça varlıklı biri olan İsmail Bey'in ailesi namuslu, vicdanlı ve çalışkan bir aile olarak tanınır. Evin en büyük çocuğu olan İsmail Bey'in dört erkek, beş kız kardeşi vardır. Babası öldükten sonra kendilerine yüklü bir servet kalan kardeşlerini bir arada tutan en büyük güç onun varlığıdır. Bütün kardeşlerini evlendirip onların mutlu bir yuva kurmalarını sağladıktan sonra kendisi de Nimet Hanım ile evlenir. Bu evlilikten Mükerrem isminde bir oğlu, Mürüvvet isminde bir kızı dünyaya gelir. Evlenmeden ve çocuk sahibi olmadan önceki toparlayıcı ve iyi niyetli tavrı bundan sonra da artarak devam eder. Aradan yaklaşık on beş sene geçer. Artık çocuklar büyümüştür. Bir gün, Nimet Hanım'ın tanıdığı bir hanımın kızı olan Ahsen, köşke gelir. Onu çok iyi karşılarlar. Annesinin öldüğünü öğrenince, İsmail Bey, Ahsen'e onun da bir evlatları olacağını söyleyerek evlerinde yaşamasını teklif eder. Kendi çocuklarına çok iyi bir baba olan İsmail Bey, hiç tanımadığı bu yoksul kızın haline acıyarak ona evinin kapılarını açar ve kendi çocuklarından ayırmadan ona da babalık yapar. Bir gün eve İsmail Bey'in kızkardeşi ve yeğenleri Vahdet ile Cevdet gelir. Mürüvvet ile Cevdet arasında duygusal açıdan bir etkileşim vardır. Bu durum, aile bireyleri tarafından fark edilse de kimse dillendirmeye cesaret edemez. Bir akşam Cevdet artık dayanamayarak evdeki hizmetçi kıza Mürüvvet'e teslim etmek üzere bir mektup verir. Cevdet, mektupta bu gece bahçede onu beklediğini söyler. Heyecanla bahçeye inen kız, Cevdet'in kendisini kameriyenin altında beklediğini görür ve yanına gider. Ancak ikisi de konuşmaya cesaret edemez. Gençlerin bu anına şahit olan ve onların yanına gelen İsmail Bey, evladının, yeğeninin ve onlar nezdinde bütün ailesinin saadetini sağlayacağına dair söz verir.

> *"(...) Yarım saat müddet hiçbiri sükûnu ihlâle cesâret edemiyordu. Kameriyenin içinde bir gölge göründü. Bu İsmail*

> *Beydi. İsmail Bey geldi. Bir eliyle Mürüvvet'i bir eliyle Cevdet'i tutup sizi de Nimet'le Mükerrem'i Ahsen'le Vahdet'i de mesûd edeceğim dedi."* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.108, s.7)

Aile kurumu, çocuk için daha anne karnından başlamak üzere hayatı süresince tesirini gösterir. Evin direği olan babanın çocukları ile olan iletişimi de son derece önemlidir. Çünkü baba, çocukları için hayata karşı bir güvenlik duvarıdır. Bir çocuğun zihninde babası, güçlü ve saygıdeğer bir adamdır. Babanın çocuklarına karşı olan hal ve tavırları, çocukların ruh dünyasına da şekil verir. Bu açıdan bakıldığında, İsmail olumlu bir baba örneği olarak hikâyedeki yerini alır. Daha gençlik yıllarından itibaren evin en büyük çocuğu olmasının ve mizacının da etkisiyle kardeşlerini korur kollar. Babalarından kalan yüklü servetin onları kötü yollara sevk etmemesi, kardeşlerini dağıtıp parçalamaması için kendi evliliğini erteler. Önce kardeşlerinin mutlu bir yuva kurmasını sağlar. Onların yuvalarında huzuru bulduğuna emin olduktan sonra evlenen İsmail Bey, karısına iyi bir eş olmakla beraber çocuklarına karşı da oldukça özverili bir baba olur. Evlendikten ve çocuk sahibi olduktan sonra yeğenlerini de ihmal etmez. Onlara da sahip çıkmaya devam eder. Hatta gencecik yaşında kimsesiz ortada kalan Ahsen'e de manevi bir baba olur.

Talat Hicabi'nin *"Sarhoşun Kızı"*ndaki baba tipi ise, diğer hikâyelerdeki babalardan farklıdır ve hikâyenin isminden de anlaşılacağı üzere içkiye müptela olmuş bir adam olarak karşımıza çıkar. Müptelası olduğu içki illeti onu sefaletin kucağına atar ve bir gün olsun rahat yüzü göstermez. Devamlı içki içmekten sersemleşen kafası ile kazandığı paraları meyhane masalarında bırakır ve bu hayattaki yegâne varlığı olan kızı Cemile'yi gözü yollarda bırakarak kızının hayatının mahvolmasına sebep olur. Eve geldiği zamanlarda da çok zor şartlarda kanaat etmeye çalışan kızını incitir ve devamlı kavga çıkarır. Babasının bu hallerinden usanan genç kız, defalarca evden kaçmayı, başka birisinin yanında hizmetçi olarak çalışmayı düşünür. Fakat kendisini hiçbir surette düşünmeyen babasını o yine de düşünür ve onu kimsesiz bırakmamak adına bu düşünceleri bir kenara bırakır. Babasından gelecek eziyetlere tahammül etmeye çalışır. Ancak adamın kendine çeki düzen verme gibi bir gayesi yoktur. Evladı da umrunda değildir. Onun tek arzusu devamlı içki içmektir.

> *"Cemile babası hakkında bu derece eser-i itâat göstererek şefkat-i ebeveynine mazhariyetle yaşayacağı yerde o menhus herif kendisi için bunca meşakkatlerle hayatını feda eden kızını*

asla rahat ettirmedi. (...) Ah! İki paralık zıkkım kızına babasının nevâzişini göstermiyordu." (İrtikâ, nr. 74-26, s. 104)

Bir çocuk için babası, bir elmanın diğer yarısı gibidir. Babanın varlığının ve sevgisinin eksik kaldığı boşluğu doldurmak kolay değildir. Dünyanın en güvenilir insanlarından birisi babadır. Ancak hayatının ilk yıllarından genç kızlık dönemine kadar içki içen, sokaklarda başka insanlarla kavga eden, eve gelince hem fiziksel hem sözlü şiddet uygulayan bir babayı tanıyıp bilen Cemile için babası güven veren bir kişilik değildir. Çünkü adam bir baba olarak *"varoluşsal niteliğini kaybeder ve hiçbir gelişme göstermez"* (Deveci, 2013: 2911). İçki içmekten başka bir faaliyette bulunmadığı, rezil ve sefil bir şekilde sürdürdüğü bu hayatın içinden çıkamaz ve başta kendi öz evladı Cemile olmak üzere herkese yabancılaşır. Babasına olan güvenini kaybeden genç kız için hayat oldukça meşakkatlidir. Zira aile kurumu içerisinde evin reisi olarak kabul edilen babanın içki içmek gibi kötü bir alışkanlıktan kendini alamaması özellikle çocuğa sıkıntı ve huzursuzluktan başka bir getirisi olmaz.

3.5.2.4. Âşık/Hayalperest Erkekler

Bu başlık altında değerlendirilebilecek olan erkek tipinin en önemli özelliği kendi ruh âlemine yönelerek hayatını da bu âleme göre dizayn etmeye çalışmasıdır. Güçlü bir aşk duygusuyla sevdiğine bağlanan bu erkeklerin fiziksel olarak kalbi hızla atar, nefes alışverişi hızlanır, vücudunu titreme alır. Bu belirgin değişikliklerin yanında buzdağının görünmeyen kısmında da daha birçokları ortaya çıkar. Kendi ruh âlemine yönelen bu tipler gerçek hayattan giderek uzaklaşır ve yönünü tamamen hayal dünyasına çevirir. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde yer alan bu tipteki erkek kahramanların kendilerini aşka adadıklarını söylemek mümkündür. Hatta öyle ki hayattaki tüm realiteleri bir kenara bırakarak yalnızca sevdiği kadını düşünmeleri dikkate değerdir. Gerçek hayatında iş güç sahibi olan bu gibi erkekler işi gücü bırakarak tamamen aşka düşer ve aşkı düşünürler. Bu durum erkeklerde melankolik bir ruh halini de vücuda getirir. Yaşadıkları en küçük olumsuzlukta adeta dünya başlarına yıkılır ve her şeyden uzaklaşırlar.

Bedri Ziyâ'nın "Âgâh" hikâyesinin âşık erkek tipi olan Âgâh, hikâyenin ben anlatıcısı olan eski dostlarından birini bir gazinoda alabildiğince uzanan yeşilliği ve denizi seyrederken görür ve onu tanır. Ben anlatıcı omzuna dokunan eli hissedince başını çevirir. On senedir görmediği dostu Âgâh'ı karşısında gören ben anlatıcı büyük

bir şaşkınlığa uğrar. Zira Âgâh'ın on sene önceki halinden eser kalmamıştır. Üstünden pejmürde bir kıyafet vardır. Saçları dağınık olmakla birlikte bembeyaz olmuştur. Alnı kırışmış, saçı sakalı birbirine karışmış, çehresi sapsarı bir renk almış, inci gibi dişleri simsiyah kesilmiştir. Henüz otuz yaşında olan arkadaşının bu kadar değişmiş olması ben anlatıcıyı hüzünlendirir. Arkadaşının haline üzüldüğünü anlayan Âgâh ona olanı biteni anlatır. Âgâh bir kızı sever, kız da onu sevmektedir. Ancak bu aşk, Âgâh'ı gitgide gerçek hayattan uzaklaştırır. Mesai saatlerinde kendini işe veremez, nereye gitse, ne tarafa baksa sevdiğini görür. Bu aşk tüm hayatını abluka altına alır.

> *"Hangi tarafa tevcih-i nazar edecek olsam onu görüyordum. Açtığı bir kitabın ne tarafına baksam sahifelerin, yazıların üzerinde iki mai gözden başka bir şey göremezdim. Her ne vakit kalemi elime alıp da bir şey yazsam kâğıt üzerinde, bir şekilde birkaç yüz tane yazılmış isminden başka bir şey nazarıma tesâdüf edemiyordu."* (Malûmat, nr. 26, s. 580)

Zihin gücünü günden güne yitiren Âgâh'ın fiziksel ve ruhsal hareketlerine sevdiği kıza duyduğu aşktan başka hiçbir şey hükmedemez hale gelir. Sonunda işini gücünü de terk eder. Ailesinden kendisine kalan miras ile geçinmeye çalışır. Geçim derdi gibi bir gailesi de kalmaz. Ancak kızın ailesi Âgâh'ın işi olmadığı gerekçesiyle kızlarını ona vermez. Kız da ailesinin sözünü çiğneyemediği için Âgâh'ı terk eder. Yaşadığı gerçek hayattan uzaklaşıp hayal âlemine yönelmesi ve sonunda hayatın gerçeklerinin yüzüne vurması sonucunda yaşadığı hayal kırıklığıyla insanlardan tamamen kopar. Bundan sonraki hayatını ölümü arzulayarak geçiren Âgâh çektiği acı ve ıstırapların neticesinde verem olur. Ben anlatıcıyla karşılaştığı zaman hastalığın pençesindedir. Kısa süre sonra da bu hayattan göçüp gider.

Mehmed Celâl'in *"Yine İskambil"* hikâyesinin âşık erkek tipini hikâyenin ben anlatıcısı temsil etmektedir. Bir akşam iki kız kardeş, onların biraderi ve ben anlatıcı bir araya gelirler ve hep beraber kâğıt oynamaya başlarlar. Büyük kız kardeş ve biraderi bir olurlar. Onların karşısında da ben anlatıcı ve küçük kız kardeş vardır. Duygusal bir yapıya sahip olduğu anlaşılan ben anlatıcı, küçük kız kardeşe karşı derin hisler beslemektedir. Ancak bu hisleri ona henüz açamamıştır. Kâğıt oynarlarken her defasında oyuna odaklanmaya gayret eden ben anlatıcı kıza bakmaktan bir türlü bunu gerçekleştiremez. Hatta onun dalgınlığı yüzünden oyunu kaybederler. Ama bu durum ben anlatıcının umrunda bile değildir. O an için tek gerçek olan şey kıza duyduğu aşktır.

> *"Yeniyorlar, yeniyorlar, beş onların, dört bizim. Öyle ama parti kimde? Kimde olursa olsun, bana ne? Ben yalnız bu nâdire-i hüsnün kaşlarından, kirpiklerinden, baygın, mahmur gözlerinden dökülen işâretlerin arasında gaşy olayım! (...) Ah? Onda birli var! Birli var ama, bir gözün kapanması, kirpik uçlarının diğeriyle birleşmesi ne zaman bir gamze teşkîl ediyor! Ben dalgınlıkla boş yerine iskambil atmışım!"* (Malûmat, nr. 208, s. 308)

Sağlık sınırını aşmış, o çerçeveden taşmış yoğun bir sevgi türü olan aşk, insanın elini ayağına dolaştıran, aklını karıştıran garip bir histir. *"Aşkta zihnin ve gövdenin elektirk yükü iyiden iyiye artmış, izan çerçevesi dağılmış"* (Karagöl, 2015: 153) olup âşık insanın takıntıları, yoğunlaşmaları, mnatığı ters yüz eden tavırları hayatına egemen olur. Hikâyede ben anlatıcının kâğıt oynamak, oyunu kazanmak umrunda değildir. Oyunu umursayabilecek bir durumu da yoktur. Çünkü âşık olduğu kız hemen karşısında oturmaktadır. Ona bu denli yakın olmak, ona bakmak zihnini allak bullak eder, oyuna konsantre olmasını engeller. Yoğunlaştığı şey kızın kaşlarında, kirpiklerinde, gözlerinde beliren işaretlerdir. Oyun esnasında bir ara kızın küçük ayaklarına dikkati kayar. Onun pamuk çorap giydiğini fark eder. Onun ayaklarını, giydiği çorapları görmek sıradan bir durumken ben anlatıcı için bunlar adeta bir mucizeye dönüşür. Çünkü âşık adam, maşukunun sıradanlığını içinde büyüttüğü hislerden dolayı abartma eğilimi içindedir. Olağan bir hal içinde bulunan kızın her hareketinde bir şeyler keşfetmeye, her halinden güzellikler devşirmeye başlar.

Cerrâhizâde A. Sâcid'in *"Hicrân"* hikâyesinin âşık erkeği ben anlatıcının ismi belli olmayan yakın arkadaşıdır. Ben anlatıcı, bir gün yakın arkadaşı olan delikanlıyı sefil ve harap bir halde bulur. Onun bu haline oldukça şaşıran ben anlatıcı onun neden bu hale geldiğini anlamaya çalışır. Onun bir kıza sevdalı olduğunu bilen ben anlatıcı kızla ayrılıp ayrılmadıklarına dair sorular sorar. Delikanlı ayrıldıklarını ve kızın bir zalimin kucağına düştüğünü söyleyince ben anlatıcının merakı daha da artar. Kızın başka bir erkekle birlikte olduğu düşüncesine kapılarak o erkeğin kim olduğunu sorar. Delikanlı, sevdiği kızı elinden alanın mezar olduğunu söyleyince ben anlatıcı arkadaşının yaşamış olduğu ıstırabın nedenini anlar. Kalbinde derin bir yara açılan arkadaşının yarasının kapanmasına artık imkân yoktur. Aşk acısı ve kaybetme duygusu sadece ruhunu kaplamakla kalmaz. Onun bu hali fiziksel görüntüsüne de yansır.

> *"(...) Elbisesinin intizâmına itinâ eden arkadaşım üç dört aydan beri fakîr, nevmîd kalan âcizler gibi bir sefâlet içinde ömr-i güzâr idi. Saçları kulaklarını örtercesine uzamış; birkaç yeri yırtık olan paltosunun rengi uçmuş, yakası bağlanmış, papuçlarını altları delinmiş, fesi sefîd-gûn bir gubâr ile âlûde idi. Mirât-ı efkârı olan ahvâli dahî böyle bir perişânî-yi zî-melâl içinde idi!* (Malûmât, nr. 14, s. 112)

Bütün benliğiyle âşık olduğu kıza bağlanan delikanlı için varlık alanındaki her yol yine sevgilisine çıkmaktadır. Onun huzuru, saadeti ve toplum içindeki diğer insanlarla olan etkileşimi kızın varlığı ile doğrudan alakalıdır. O, hayatın olumsuz yönlerini sevgilisi sayesinde gözardı edebilmiştir. Yani delikanlı için âşık olduğu kız kozmostur. Ancak âşık olunan kızın bu dünyadan göçüp gitmesi delikanlı için kozmosun kaosa dönüşmesidir. Sevdiği kızı elinden alan ölüm ve mezarı bir rakip olarak görmesi onun düzeninin yıkılmasını göstermesi açısından önem teşkil eder. Sevgilisini sonsuza kadar kaybeden âşık için hayata dair bir umut kalmaz. Onun bu hayattaki tek umudu sevdiği kıza duyduğu aşktır ve o da artık ellerinden kayıp gider. *"Umutsuzluğu yok etmedeki başarısızlık, aksine umutsuzun hıncını artıran bir işkencedir"* (Kierkegaard, 2010: 27). Genç, geçmişini, sevdiği kızı, umutsuzluğunu devamlı surette yaşadığı anda biriktirir ve hayatın gerçeklerinden soyutlanarak deli divane bir halde yaşamını sürdürür.

Mehmed Celâl'in *"Filya da Filya"* hikâyesindeki âşık erkek tipi sevdiği kızın ölmesiyle aklını yitirmiş olan Ahmet'tir. Ahmet, aynı köyde yaşayan ve küçüklüğünden beri tanıdığı Fatma'yı sevmektedir. Fatma'nın da gönlü Ahmet'tedir. İki genç, babalarının sözleşmeleri neticesinde başgöz olacaklarını öğrenirler. İki aile arasında komşuluk ilişkisinden kaynaklanan ve gelişen samimi dostluk ilişkisi, *"dostluğun bir üst seviyesi olan aşka ve evlenme isteğine dönüşecektir"* (Korkmaz, 2015: 271). Bu sevgi bağının inşa ettiği birliktelik, birbirini çok seven iki genci mesut etmektedir. Günden güne aşkı büyüyen ve Fatma'ya kavuşmak için gün sayan Ahmet bir akşam eve geldiğinde annesini yüzü asık, babasını düşünceli bir halde bulur. Delikanlı anne ve babasına neden bu halde olduklarını sorduğunda Âlâşehir'den altı ay önce gelen komşuları Hüseyin'in Fatma ile evlenmek istediğini, onun babasının zengin olduğunu ve kendilerinin onlara erişemeyeceğini söylerler. Sevdiği kızın para için başka birisiyle evlendirileceğini duyan Ahmet gözyaşlarına boğulur. Asıl darbeyi ise bir süre sonra

Fatma'nın hastalandığı, ateşler içinde yandığı ve kendisinin ismini sayıkladığını öğrendiğinde alır. Aradan bir hafta geçmeden de kızın öldüğünü duyar. Yaşadıklarının ağırlığı altında kalan ve daha fazla dayanamayan Ahmet aklını hepten yitirir. Bütün gün Fatma'dan duyup sevdiği Filya da Filya türküsünü söyleyerek avare avare gezer.

> *"Ahmed, birdenbire yerinden fırladı, uzun bir tarlanın ortasında bir gölge göründü, müteakiben bir ses: "Filya da filya tarlasında vuruldum sana!" diye aks etti."* (Sabah, nr. 3305, s. 3)

Aşk duygusu karşılaştığı kişinin hangi karakter özelliklerini barındırdığıyla ilgilenmez. Bu duygu insanın içine yerleşir ve değişik kişiliklerde değişik görünümlerde şekillenir. Hikâyede âşık tipinin temsilcisi olan Ahmet, Fatma'ya tutkuyla bağlıdır. Tüm olumlu enerjisini ona vakfeden delikanlı için kız çok özel bir anlam taşır. Onunla dygusal birliğe ulaşma emeli hayatının yegâne amacı haline gelir. Ancak önce Fatma'nın zengin bir erkekle evlendirilecek olmasıyla kavuşma hayallerine ağır bir darbe yiyen çiftten Fatma yaşadıklarına dayanamaz ve hastalanarak ölür. Ahmet de aşkın ağır yüküne dayanamaz ve aklını yitirir.

Mehmed Celâl'in *"İhtiyar Şâir"* hikâyesindeki yaşlı adam, âşık erkek tipinin dramatik örneklerinden birisidir. Hikâyenin isminden de anlaşılacağı üzere şair olan yaşlı adam son derece duygusal bir mizaca sahiptir. Adam seneler önce bir kızı sever. Ancak ayrılırkar ve onunla evlenip yuva kuramaz. Aradan geçen onca zamana rağmen adam, kızı hiç unutmaz. Kızı gönlünden silip atamadığı için başka birisiyle evlenme fikrini de hiç düşünmez. Bütün hayatını etkileyen bu aşkın şiddeti zamanla hafiflese de adam senelerini tek başına geçirir. Bir gün yine tek başına yürüyüş yaparken karşısına bir köşk çıkar. Köşkün önünde gezinen üç kıza rastlar. Kızlardan birisi seneler önce âşık olduğu fakat kavuşamadığı sevgilisine çok benzemektedir. Şairin küllenen aşk ateşi yeniden yanmaya ve gönlünü kavurmaya başlar.

> *"İri siyah gözleri, kirpikleri bundan otuz sene evvel aşkının hâfızı olduğu kızın gözlerine, kirpiklerine benziyordu! Lakin aşk! Ne müesser ateş! İşte bu çehre o kızı hâtırıma getirdi! Aşk da, hissi gâib olmaya yüz tutmuş gönlümde uyanmaya başladı! Âh! Onun hayâlini hâlâ seviyorum. (...) Otuz sene evvel gönlüme giren aşk hâlâ bâkî! Vicdânımı titretiyor!"* (Şafak, nr. 6, s. 140)

Otuz sene önce bir kızı seven, o kıza kavuşamadığı için hayatına acı ve hüznü egemen kılan şair, yaşadığı aşk acısı ve ayrılığın sonunda hayata karşı olumsuz bir tavır takınır. Evlenmez, yuva kurmaz ve bu durum onun melankolik ruh halini besler ve onun bu hali bir kuşa, bir ağaca bakışına bile yansır. Şaire göre hayat, insanın sevdiğiyle birlikte kat edeceği bir yoldur. Ancak o, sevdiğini daha yolun başında kaybetmiştir. Bu yüzden bu yolun onun için bir önemi kalmaz. Çünkü seneler önce sevdiği kız onun varlığına anlam katar, ama ondan ayrılmak hayatın anlamını yitirmesine sebep olur. Bu açıdan şair *"varlığının özü konumundaki animayı kaybetmiştir"* (Özcan, 2014: 42). Sevdiğini kaybeden şair için seneler acı ve hüzün içinde akıp gider. Kabuk bağlayan yarası seneler sonra ona çok benzeyen bir kızı gördüğünde yeniden kanamaya başlar ve içine gömdüğü acı ve hüznü yeniden açığa çıkarır.

Abdullah Zühdü'nün *"Bir Hiç İçin"* hikâyesinin ismi belli olmayan kahraman anlatıcısı, âşık erkek tipinin bir temsilcisidir. Henüz on yedi yaşında bir delikanlı olan gencin kalbi henüz dertlerden, kederlerden âzâde bir haldedir. Sınavlarından, arkadaşlarından başka bir şey düşünmez. Bir gün kütüphanesinin önünde oturup Pol ve Virjini'yi okumaya başlar. Kalbî bir lisan ile yazılmış olan bu eser, delikanlıyı çok etkiler ve düşüncelere sevk eder. Derin bir tefekküre daldığı esnada bir elin omuzuna dokunduğunu hisseder. Başını çevirdiği zaman yanına gelen kişinin kendilerine komşu olan akrabalarından birinin kızı olduğunu görür. O anda hislerine mağlup olan delikanlı, meçhul ve garip bir şekilde kızın siyah gözlerine dalar. Yarım saatlik bir sohbetten sonra kız odadan ayrılır. Ancak delikanlı artık kitap okuyabilecek halde değildir. Ömründe ilk defa o gece sabaha kadar uyuyamaz ve kızı düşünür. Bu durum birkaç hafta boyunca devam eder. İçten içe kızı seven genç, bu durumu kimseye anlatamaz. Bir gün yazıhanesinin önüne gelir. Eline bir kalem ve kâğıt alır. Bir şeyler yazmak niyetindedir, ama uzun bir süre hiçbir şey yazamaz. Daha sonra elindeki kâğıda istemsizce bazı harfler yazar. Birdenbire odanın kapısı açılır. Yanına gelen sevdiği kızdır. Okumak için delikanlıdan bir kitap ister. O esnada gencin önündeki kâğıtta kendi isminin defalarca yazılmış olduğunu fark eder. Delikanlıya bilinçsizce gönlündeki kızın ismini yazdıran duygu, aşktan başka bir şey değildir. Kıza duyduğu, ancak bir türlü itiraf edemediği derin aşk, gencin hayatının merkezine yerleşmiş olup onun davranışlarına ve eylemlerine de yön vermeye başlar.

"Bunu ben de bilmiyordum. Yemin ederim ki yazdığım şeyin farkında değil idim. Kâğıda baktığım zaman gayr-i ihtiyâri

> *olarak belki üç yüz defa onun ismini yazmış olduğumu gördüm. Pek ziyâde utandım. Kızardım. O hiçbir şey söylemedi. Masanın üzerinden kitabı alarak bir tavr-ı mazûrâne ve gâlibâne ile iri siyah gözlerini açtı. Bana baktı. Sonra çıktı gitti. Ben yine titredim. Yine mebhût. Lâl ve hayrân kaldım."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1897, s.141)

Kişiden kişiye farklılık gösteren aşk, karmaşık bir duygu, düşünce ve davranışlar bütünü olup bireyin toplumsal ilişkilerine de tesir eden bir özellik gösterir. O güne kadar sınavlarından ve arkadaşlarından başka bir şey düşünmeyen, hiçbir şeyi kendine dert edinmeyen on yedi yaşındaki bir gencin, Pol ve Virjini isimli dünyaca ünlü eseri okuyup duygusallaşması ve düşüncelere dalması, akabinde hem komşu hem de akrabalarından biri olan kızın yanına gelmesiyle meydana gelen duyarlılık, onun siyah gözlerine duyduğu hayranlık ve Virjini'yi o kızla özdeşleştirmesi, kızı zihninde ülküleştirmesi ile delikanlı karmaşık bir duygusal yapıya bürünür. O gece hiç yaşamadığı bir şeyi yaşar ve kızı düşünmekten sabaha kadar gözüne uyku girmez. Bundan sonraki süreçte de geceleri odasının içinde dolanır durur. Hikâyedeki gencin aşkı, *"bilişsel etkinliği devre dışı bırakan, geçici bağımlılık ve sevilen kişiye yönelik bedenin verdiği duyarlı tepki"* (Atak-Taştan, 2012: 521) biçiminde bir görüntü sergiler. Kalemi kâğıdı eline alıp bir şeyler yazmak isteyen ama sevdiği kızın isminden başka bir şeyi yazmaya muvaffak olamayan delikanlı bunu bilinçli yapmaz. Bu açıdan bilişsel etkinliği devre dışı kalır. Devamlı surette kızın hayaliyle yaşayan, her daim onu düşünen gencin kızla karşı karşıya geldiği anlarda adeta dili tutulur. Konuşmak, içindekileri ona dökmek istese de kalbinin atışından bir türlü bunu gerçekleştiremez. Bedeninin verdiği tepkiler, eylemlerine de sirayet eder.

Abdullah Zühdü'nün *"Yandım Aman Kantosu"* hikâyesinin âşık erkek tipi Ahmed'dir. Pederi Mustafa Ağa'nın ölümünden sonra kendisine kalan iki yüz dönümlük arazi ile on çift sığırı, ziraatle meşgul olan dayısının yardımıyla genç yaşında çiftçiliğe girişerek validesi, iki kız kardeşi ve bir küçük erkek kardeşinden oluşan ailesini refah içinde geçindirmeye başlar. Gayretli, çalışkan, cömert ve temiz kalpli bir delikanlı olan Ahmed, elindeki hayvanları uygun bir fiyata satıp yerlerine yenilerini almak için hayatında ilk defa İstanbul'a gelir. Fatih'te bir handa hemşerisi Süleyman ile tanışır. Ancak bu adam içki düşkünü, ahlakı bozuk biridir. O sırada işsiz güçsüz olduğu, elinde parası kalmadığı için Ahmed'in gelişini kendisi için bir nimet sayar. Ahmed,

Tophane'de elindeki hayvanları sattıktan sonra yaklaşık elli altın alır. Süleyman, Ahmed'e tiyatrolardan, eğlence âlemlerinden bahsederek İstanbul'a geldikten sonra onları görmeden gitmenin uygun olmadığını söyler. O gece Şehzâdebaşı'ndaki tiyatrolardan birine giderler. Hayatında ilk defa tiyatroya gelen Ahmed, sahnedeki kızın güzelliği karşısında adeta büyülenir. O gece kızı düşünmekten gözüne uyku girmez. Durumun farkında olan Süleyman, Ahmed'i kandırıp ertesi gün daha yüksek bir meblağ vermesini sağlar ve tiyatroda en öne otururlar. Kızın sahnedeki gülümsemelerini kendine mal eden Ahmed, ismini bile bilmediği bu kıza âşık olur. Beş altı akşam üst üste beraber tiyatroya giderler. Kıza olan aşkı gittikçe artan Ahmed'in saflığından faydalanan Süleyman, kızla onu konuşturacağı yalanını öne sürerek Galata'daki eğlence mekânlarına götürür. Ancak her defasında kızla görüşmeyi umut eden Ahmed hem kızla görüşemez hem de cebindeki parasından olur. Ahmed'in paraları tükenmeye başlayınca Süleyman'ın ona olan davranışları da değişir. Sonunda Ahmed'in kalan üç lirasını da çalarak kayıplara karışır. Nereye gideceğini kime sığınacağını bilemeyen Ahmed'in köye dönecek yüzü de kalmaz. Kendisine acıyan yaşlı bir hemşerisi vesilesiyle bir helvacının yanında çalışmaya başlar. Ama bu hallere gelmesine neden olan, aklından bir türlü çıkaramadığı o kızı hala içten içe sevmektedir. Onca varlık içinde kendini bir anda yokluk içinde bulan Ahmed, o kızı düşünmekten kendini alamaz.

> *"Kış geceleri herkes kemâl-i rahatla uyur, etrafta hükm-fermâ olan sükûn ve sükût içinde zavallı Ahmed sabahlara kadar helva dökerken kazganda mutarriden hâsıl olan "Domp! Domp!" sadâsını bir davul sesine benzeterek dalıyor. Gözünün önünde o pırıl pırıl parlayan, çup çup oynayan, o güvercin gibi kız dikiliyor. En acıklı bir istigrâk-ı âşıkâne içinde. Tıpkı tiyatroda işittiği gibi ahenk ile "Yandım aman!" kantosunu tekrar ediyor."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.124)

Bugüne kadar doğup büyüdüğü köyden hiçbir yere çıkmamış olan Ahmed, İstanbul gibi büyük bir şehre gelip Süleyman gibi üçkâğıtçı bir adamla karşılaşıp onun sözlerine inanınca yolunu şaşırır. Hayatında ilk kez gittiği tiyatronun sahnesinde o güne kadar hiç görmediği güzellikte bir kıza rastlar. Kızın güzelliği karşısında mest olan delikanlının o gece gözüne uyku girmez ve bundan sonraki akşamlarda da onu gidip görmekten kendini alamaz. Her defasında kızı en önden görebilmek için paralar döken

Ahmed, bir süre sonra onunla tanışacağına inanarak Galata'daki eğlence yerlerine gitmeye başlar. Aslında tüm bunlar onun parasını sömüren Süleyman'ın ona tuzağıdır. Ancak son derece saf bir genç olan Ahmed'in aşktan öylesine başı döner ki kızın uğruna Süleyman'ın her dediğine inanır. Köyde çiftliği, hayvanları olan ve maddi yönde herhangi bir sıkıntı yaşamayan Ahmed, şehir hayatına girdiği zaman sudan çıkmış balığa döner. Yaşının genç olması ve hayat karşısında tecrübesinin bulunmaması onun yanlış yollara sapmasına neden olur. Aşk gözünü öylesine kör eder ki kızın kanto söylerken saçtığı gülücükleri kendi üstüne alınır. Onunla tanışabilmek için Galata'daki eğlence yerlerini aşındırır. Her defasında eli boş dönmesine rağmen yine de kıza dair umutlarını yitirmez. Burada Ahmed'in bilinçaltında, kıza âşık olup onu elde etmek istemesinin yanında *"kendini kanıtlaması, bir imaj yaratması, bir gruba girmesi, kendine güven kazanması"* (Bologne, 2011: 14) gibi arzuları da yatmaktadır. Bu sayede hem âşık olduğu kıza kavuşacak hem de yeni girmiş olduğu şehir hayatındaki toplumsal konumunu yükseltecektir. Ama Ahmed, aşk duygusunun kurbanı olmaktan öteye gidemez. Hayvanlarını satıp altınlarını aldıktan sonra köyüne dönüp eski düzeninde rahat hayatını sürdürebilecekken o, aşk için annesinin ve kardeşlerinin rızkı olan parayı harcar ve kendini müşkil bir duruma düşürür. Ancak içinde bulunduğu olumsuz koşullar bile onu âşık olup, hayatını mahvetmesine neden olan kızdan vazgeçiremez. Kızın söylediği şarkıyı söyler ve onun hayaliyle yanıp tutuşur.

3.5.2.5. Yozlaşmış Erkekler

"Âdetler, inançlar, pratikler, insan ilişkilerini düzenleyen nizam ve talimatlar, disiplinler, vs. gibi her mümkün fizikî faaliyet yahut zihnî vaziyet-alış" (Yörükan, 2013: 187) toplum hayatını meydana getiren unsurlardır ve toplum içinde bu unsurlara uygun bir şekilde herkese düşen bir rol vardır. Buna göre bir erkeğin neler yapması, neler düşünmesi, nelere değer vermesi gerektiği konusunda fikir sahibi olmak mümkündür. Bir erkeğin toplum içinde oynadığı rol, o toplum tarafından onaylanırsa toplumda yer edinir, ancak onay görmeyen hal ve tavırlar onun yozlaşmaya müsait olduğunu gösterir. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde yer alan birçok yozlaşmış erkek tipine rastlamak mümkündür. Bu gibi erkekler Türk toplumuna ve aile yapısına aykırı davranışlar sergiler. Aynı davranışları gayrımüslim erkeklerin de sergilediğini görmek mümkündür. Kendi değerlerine yabancılaşan bu erkekler ahlaki ve toplumsal normları gözardı eden tutumlar içerisine girer.

Selanikli Tevfik'in *"..."* hikâyesinde küçük yaşlarından beri yedikleri içtikleri ayrı gitmeyen iki dost Hristo ve Pauli yine aynı dönemlerde beğenip sevdikleri kızlarla evlenirler. Ancak bir süre sonra Pauli içkinin esiri olur. Pauli'nin bu durumu karşısında ne yapacağını şaşırıp kalan karısı, Hristo ile dertleşmeye başlar. Bu konuşmalar esnasında yakınlaşmaya başlayan adam ve kadın arasında yasak bir aşk doğar. Hem en yakın arkadaşının karısı hem de evli bir kadına âşık olan Hristo, yozlaşmış erkek tipinin bariz bir örneğidir. Aşklarını gizli gizli buluşarak yaşayan Hristo ve Pauli'nin karısı yozlaşmalarını daha üst boyuta taşıyarak korkunç bir plan yaparlar. Plana göre Hristo'nun zevcesini ortadan kaldırırlarsa, Pauli de içkiden başını kaldıramadığı için birleşmeleri önünde bir engel kalmayacaktır.

> *"Âşık ve âşıka geceleri herkes yattıktan sonra birleştikleri zaman hep tedbir-i mezkûru taharri ile iştigâl etmeye başlamışlar ve nihayet Hristo'nun odasında bulunan bir tüfengi bir gece kurcalarken kazaen olmuş gibi patlatıp çıkan kurşun zevcesine isâbetle gidecek olur ise vuku-ı vefatının eser-i kazâ olduğundan bahs etmesi husûsuna karar vermişlerdi."* (Malûmat, nr. 45, s. 992)

Hikâyede Hristo ve Pauli'nin zevcesi arasında başlayan ilişki sonucu açığa çıkan aldatma durumu tutkulu bir aşk biçiminde gerçekleşir. Dertleşerek başlayan sohbetlerle birlikte geçirilen zaman artmaya başlar ve iletişimleri yoğunlaşır. Bu süreçte Hristo'nun karısına karşı suçlamaları, düşmanlığı ve eleştirisi artar. Çünkü yasak aşk yaşadığı Pauli'nin karısı ona zaman içerisinde karısının *"onun ruhu üzerinde çalışabilecek bir yaratılışa sahip olmadığı"* (Özcan, 2010: 55) düşüncesini empoze eder. Yaşanan ve dozu gün geçtikçe artan çılgınlıklarına her gün yenisini ekleyen adam, bu aşkı köşe bucak saklanarak yaşamaktan usanır ve aşığıyla bir plan yaparak gerçek karı kocalarından kurtulmaya karar verir. Sorumluluklarından uzaklaşan, karısını aldatan ve pervasızca en yakın arkadaşının karısıyla ilişki yaşayan Hristo'nun gayrimüslim olması onun yozlaşmış olduğu gerçeğini değiştirmez.

Mustafa Reşîd'in *"Neyyir"* hikâyesinin yozlaşmış tipi mirasyedi ve yanlış Batılılaşmış bir kişi olan Neyyir'dir. Hikâyede onun ailesinden kalan servetini hiç düşünmeden sakınması ve yanlış kadınların peşinden sürüklenmesi anlatılır. Kendisine ailesinden oldukça yüklü bir miras kalan Neyyir, Beyoğlu'nda çeşitli eğlence mekânlarına gidip gelmeye başlar. O, tüketim ekonomisine kendini kaptırarak *"Batılı*

olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan" (Moran, 2015: 48) müsrif ve alafranga bir züppe tipi olarak belirir. Bu mekânlardan biri olan Konkordiya'nın baş muganniyesi olan Polin'i çok beğenen adam onunla tanışıp vakit geçirebilmek için Jorj isimli bir adamdan yardım ister. Jorj, Neyyir gibi mirasyedi ve tecrübesiz insanları avucunun içine alan ve onların zaaflarından yararlanarak paralarını sömüren üçkağıtçı bir tiptir. Polin'le vakit geçirebilmek için onun tüm masraflarını karşılayan ve onun gönlünü hoş edebilmek için ona pahalı hediyeler alan Neyyir'in parası azalmaya başlayınca Polin, daha zengin bir erkekle birlikte olabilmek için onu terk eder. Ancak bu durum Neyyir'in aklını başına getirmez. Polin'den intikam almak için daha büyük bir hata yapar ve Konkordiya'daki bir başka muganniye olan Alis'le ilişki kurar. Kalan son parasının da bu kadın uğruna heba eden adam sonunda intihar eder. İntihar haberi ve intiharın nedeni gazete sayfalarına düşer.

> *"Neyyir bey nâmında genç bir zat dün gece hânesinde intihar etmiştir. Tahkikât-ı mahsûsamıza nazaran müntehir bir müddetten beri Beyoğlu sefâhathânelerine müdâvemetle servetini istihlâk etmiş ve bunun neticesi olarak kendini ihlâke mecbur olmuştur."* (Neyyir, 1890, s.55-56)

Hayata karşı oldukça tecrübesiz bir genç olan Neyyir, samimiyetsiz bir arkadaşın kendisni kullanmasıyla ve yanlış aşkların peşinde koşmasıyla hayatını mahvederek kendi sonunu hazırlamıştır. Kendisine kalan yüklüce para, giyim tarzı ve bakımlı halleri ile kimliğini ön plana çıkarmaya çalışan Neyyir eğlence âlemlerine dalar. İçine girdiği âlem onun daha önce hiç karşılaşmadığı insanlarla doludur. Ancak o, bunun bilincinde değildir. Cebindeki para ile her şeyi yapabileceğine, herkesi elde edebileceğine inanır. Cahilliğe varan yozlaşmışlığıyla Batılı bir kadınla aşk yaşayarak, Batılı insanlarla arkadaşlık kurarak Batılı bir hayat yaşayacağını düşünür. Polin ve Jorj'un onu kandırdığını ve sömürdüğünü göremez, *"yanılgılar dünyasında bir mirasyedi olarak yaşar"* (Küçükler Kuşçu, 2014: 777) ve bu nedenle Konkordiya'nın baş muganniyesi olan Polin ile yakın dostu ve yardımcısı olduğunu zannettiği Jorj tarafından kandırılır, parasının önemli bir bölümünü kaybeder. Ancak bu durum bile onun aklını başına getirmeye yetmez. İçindeki intikam duygusu ve Jorj'un yanlış yönlendirmeleriyle bu defa da tiyatrodaki bir başka muganniye olan Alis tarafından sömürülmeye devam eder. Kalan parası da tamamen tükenince Alis de onu terk eder. Yaşadığı sefahat hayatından

sefil ve rezil bir hayata sürüklenmesi kaçınılmaz olan Neyyir buna maruz kalmamak için intiharı tercih eder.

Ahmed Râsim'in *"Endişe-i Hayat"* hikâyesinde karısını evli bir kadın olan Hasene ile aldatan ve yasak aşkı uğruna karısının ölümüne sebep olan Nüzhet yozlaşmış erkek tipinin bir örneği olarak karşımıza çıkar. Hasene'nin kocası Şevki uzun bir süredir hapistedir. Kocası hapse girdikten sonra yine kendisi gibi evli olan Nüzhet ismindeki delikanlı ile bir gönül ilişkisi yaşamaya başlar. Bu çarpık ilişki gitgide içinden çıkılmaz bir hal alır. Hasene bir gün kocası Şevki'den bir mektup alır. Kocası, Hasene'yi hayatın zor koşullarıyla bir başına mücadele etmek zorunda bıraktığı için af diler. Kocasının yazdığı satırları okudukça kalbi sıkışan Hasene, Nüzhet ile bir araya gelerek yaşadıkları ilişkiyi sorgular. Nüzhet daha altı aylık evliyken gördüğü Hasene'den etkilendiğini, karısına karşı hissetmediği duyguları ona karşı hissettiğini söyler. Karısını hiç sevmemiş, evinin sahibi ve ailesinin reisi olamamıştır. Ama Hasene'den hislerine karşılık görmese asla onun peşine takılmamış olacağını belirtir. Hasene ile ilişkisini ilerlettikten sonra evine gitmemeye başlar. Evine gittiğinde de karısının duygusal hallerine şahit olmak onu hiddetlendirir ve karısından usandırır. Çünkü gözlerini Hasene'ye duyduğu yasak aşk köreltmiş ve onu gitgide özünden uzaklaştırmıştır. Sonunda karısının ölümüne sebep olur.

> *"Ben de karımı öldürdüm! Sarhoşluk ile onu merdivenden atarak. Üç gün yattı. Dördüncü gün ağlayarak "Beni sen değil, ben öldürdüm. Seni af ederim." sözleriyle gözünü kapadı. Ben o vakit müteessir olmamış idim. Bu sözler bana bir sâilin duası gibi tesirsiz geldi. (...) Her gece şişelerle içerek bir hâl-i bîhoşîde yatıyorum, gündüzleri divâneler gibi mırıldanarak elimi kadehten çekmiyorum."* (Endişe-i Hayat, 1891, s.39)

Evli olmasına rağmen kendisi gibi evli bir kadına kapılan Nüzhet, Hasene'nin kendisine sunduğu yasak aşkı ve tutkuyu vazgeçilmez hale getirir, ona sahip olma arzusunun yoğunluğuna kapılır. Ancak Nüzhet'in Hasene'ye duyduğu yasak aşk ve ona sahip olma arzusunun yoğunluğu arttıkça kendi özünden uzaklaşmaya başlar. Evde kendisini bekleyen ve onu gönülden seven karısı onun umrunda bile değildir. Hasene'nin cazibesine kapılan Nüzhet evine gitmez olur. Evine gittiği zamanlarda da karısına zalimce davranır. Yine bir gün sarhoş halde geldiği evde karısını merdivenlerden atarak onun ölümüne sebep olur. Üstelik karısının üç gün boyunca

acılar içinde kıvranması ve dördüncü gün can vermesi onun ruhunda hiçbir tesir yaratmaz. Onun için karısının ölmesi, Hasene ile arasına giren bir başka kişinin ortadan kalkması demektir. Bu açıdan bakıldığında Nüzhet artık kendisi için neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilemeyecek hale gelir. O, sahip olduğu aile hayatının, onu seven karısının değerini gözardı ederek Hasene'nin aşkına körü körüne bağlanır ve yozlaşmış bir erkek haline gelir.

Asımzâde Halil Refet'in *"Jul ve Biraderi Aleksandr"* hikâyesinin yozlaşmış erkeği Jul'un ağabeyi olan Aleksandr'dır. Aleksandr, etrafındaki kötü huylu arkadaşlardan ötürü ahlaksız işlere bulaşmaya başlar. Gece geç saatlere kadar dışarda arkadaşlarıyla içki içer. Eve geldiğinde de zil zurna sarhoştur. Annesinin ve babasının tüm iyi niyetli yaklaşımlarına karşın kendisini mahveden ve toplumun gözünden düşüren davranışları yapmaktan vazgeçmez. Annesinin ve babasının, ağabeyinin yozlaşmış hallerinden dolayı duydukları acı, Jul'un da ruh haline yansır.

> *"Küçük Jul, büyük birâderi Aleksandr'ın müddet-i medîdeden beri külle yevm hâneye çehresi kızarmış, gözleri dönmüş olduğu halde vürudunu görmekte ve birtakım fenâ, fâsid-i amele ile kesb-i ülfet ederek mütemadiyen meyhaneye devam eylediğini keşf etmekte idi. (...) validesinin ekdâr ve ıztırâb içinde ve bazen de çeşmân-ı gam-âlûdu dumû-ı keder ile mâli olduğunu görür, küçüklüğüyle beraber yine bu haline mukâbil-i teessüf etmekten kendini alamazdı."* (Malûmat, nr. 57, s. 176)

Arkadaşlıklar, bireylerin özgür iradeleri sonucu tercih ettikleri bir olgudur. Ancak Aleksandr henüz yaşının küçük olması ve hayata karşı tecrübesinin bulunmaması nedeniyle seçimini kötü huylu arkadaşlardan yana kullanarak kötü alışkanlıklara yönelir. Bunun neticesi olarak da olumsuz hal ve tavırlar içine girer. Ahlaksız hareketlerde bulunması, gece yarılarına kadar meyhanelerde kalıp içki içmesi, eve yüzü gözü kan çanağı içinde gelmesi, annesine, babasına ve kardeşine karşı umursamaz davranışlar sergilemesi bütün aile bireylerini derinden etkiler. *"Aile bireyleri insanın hem kendince hem de başkalarınca tanımlanan toplumsal kimliğinin bir parçasıdır"* (Hortaçsu, 2003: 58). İnsanların toplumdaki diğer bireyler tarafından değerlendirilmeleri anne, baba ve kardeşlerin olumlu ya da olumsuz tavırlarından etkilenir. Aleksandr'ın kendi benliğinden uzaklaşmış hal ve hareketleri de annesini, babasını ve kardeşi Jul'u olumsuz yönde etkiler ve oldukça üzer. Annesi oğlunun

yozlaşmış davranışlarından ötürü keder içindedir. Babası oğlunun toplum gözünde aşağılık birisi olmasından dolayı utanır. Aynı zamanda oğlunun geleceğini umursamaması onu bir baba olarak umutsuzluğa düşürür. Aleksandr'ın yozlaşmış hali ve bunun sonucunda gerçekleştirdiği eylemler bütün aile bireylerini olumsuz yönde etkiler.

Kâtibzâde Nazîf'in *"Küçük Hikâyeler"* başlığı altında yazdığı hikâyesinde ben anlatıcı ve arkadaşı Hamdi, bir Nisan günü Cihangir'den Salıpazarı'na doğru yürüyüşe çıkarlar. Onlara edebi sohbetler yaptıkları ve ben anlatıcının namuslu olarak tanıttığı arkadaşları katılır. Hep beraber Büyükada'ya giderler. Orada bir bey, ben anlatıcının yanındaki arkadaşlarıyla ahbap olur. Daha sonra onunla da tanıştırırlar. Sohbet ilerleyince bu bey, onları evine davet eder. Gittikleri ev yirmi odalı bir hânedir. Beraber akşam yemeği yerler. Adam ve onlara karısı olarak tanıttığı kadın, misafirlerine o gece orada kalmaları için ısrar ederler. Ben anlatıcı ve arkadaşları, bu teklifi kabul ederler. Kendilerine gösterilen odaya gidip yatarlar. Ancak odalarına çekilince ben anlatıcıyı uyku tutmaz. Sigara üstüne sigara yakar. Arkadaşlarının hepsi uyumuştur. Canı sıkılır, pencereyi açar. Bir süre sonra uykuya dalar. O sırada birinin feryat ettiğini duyar. "Ah, ölüyorum. Of!" sesleri gittikçe artmaktadır. Ben anlatıcı çok şaşırır. Ardından aynı sesin "Ağabeyciğim! Allah için olsun ağabeyciğim! Ne için bey bir kere gözükmüyor? Söylemiyor musun yoksa?" gibi sözleri ben anlatıcıyı odadan fırlatır. Dayanamayıp sesin geldiği odayı bulur. Orada perişan halde yatmakta olan hasta bir genç kadın görür. Başucunda da ihtiyar bir kadın vardır. Ben anlatıcı, tanıştıkları adamın gerçek karısının ölüm döşeğinde olan bu kadın olduğunu, kendilerine karısı olarak tanıttığı kadının da metresi olduğunu anlar. Evinde misafir olarak kaldığı adamın yaptıkları ben anlatıcının çok ağrına gider ve derhal evi terk eder.

> *"Evet ben, anladım. İzdivâcı bâziçe-i heves add eden bir sefilin tarîk-i hevâsında mahv olmuş bir çirkin dilberinin âvâz-i müstemendânesi imiş. Arkadaşlarımı ikâza hâcet görmedim. Kendim olanca suretimle evden çıkıyordum. Bakınız! Ne adamlar var. Anlayamam (...) Bunları seve seve zîr-i cenahına alan bir vücûd bu zavallıları eziyor. Artık nefret bu hayata."*
> (İrtikâ, nr. 81-33, s. 132)

Hikâyede yeni tanıştığı bir adamın, severek ve isteyerek evlendiği karısını başka bir kadınla aldatması, hatta diğer kadını evine getirip onunla yaşaması, kendi karısını

daha ölmeden mezara koyması ve onu çaresiz bir halde bırakması karşısında ben anlatıcının bu adamın yozlaşmışlığına olan isyanı dramatik bir şekilde ele alınır. Adam, hasta yatağındaki karısının annesine ve biraderine de aynı derecede kötü muamelede bulunur. Karısının çok hasta olması, yakında ölecek olması onun umrunda bile değildir. Kadının başında durması için annesini çağırır. Onun tek derdi diğer kadınla rahat bir şekilde yaşamak ve yeni insanlarla tanışıp yeni çevrelere girebilmektir. *"Bu duyarsızlık ötekileşmenin boyutunu gösterir*" (Deveci, 2003: 183). Üstelik adam, bundan ötürü herhangi bir suçluluk psikolojisi içinde de değildir. Yozlaşmış kişiliğiyle adam, hasta yatağından kendisine sesini duyurmaya çalışan, biraderine ve annesine nerede olduğunu soran karısına karşı tepkisiz olmakla birlikte adeta onun varlığını reddederek onu ölüme terk etmeyi tercih eder. Onun bu duyarsızlığı, gerçekleri yok etmeye çalışarak kendine yalan bir dünya kurmaya çalışması ben anlatıcının hayata nefret dolu gözlerle bakmasına, hatta onun hayattan iğrenmesine neden olur.

Vecihî'nin *"Netice Yâhûd Bir Yetimin Sergüzeşti"* hikâyesinde yozlaşmış erkek tipinin temilcisi olan Vecdî, oldukça fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gözlerini açar. Babası o daha doğmadan yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak ölür. Annesi için zor günlerin en dehşetlisi bundan sonra başlar. Kadın, Vecdî'yi karanlık bir odada, hayırsever birkaç komşu kadının yardımıyla doğurur. Bir harabenin içinde, pek çok gereksinim içinde doğan Vecdî, babasını hiç tanıyamadığı gibi annesiyle de fazla vakit geçiremez. O, daha yedi yaşını doldurmadan annesi bu dünyadan göçer. Doğduğundan beri fakirlik ve zorluklarla yetimlik yüzünden çektiği sıkıntılara bir de öksüz kalmak eklenir. Annesi öldükten sonra bir hafta civarda oturan birinin yanında kalır. Oradan ayrıldıktan sonra sokaklarda kalmaktan başka yapacak bir şeyi yoktur. Pek çok işe girer, ancak hiçbirisinde kalıcılık sağlayamaz. Bunun en önemli nedeni Vecdî'nin tabiatındaki olumsuz özelliklerdir. Hırsızlık, ahlaksızlık yaptığı için işyerlerinden kovulur. Daha sonra dilencilik yapmaya başlar. Onun bu haline acıyan hayırsever bir adam, Vecdî'yi evlatlık olarak yanına alır ve kızını onunla evlendirir. Hayırsever adamın ölümünden sonra Vecdî, eski günlerdeki serseri tavırlarını takınmaya başlar ve ahlaksızlıklarını yeniden ortaya çıkarır. Yaşanan onca zor zamanlardan sonra hayırsever adamın ona uzattığı el vesilesiyle hayatı olumlu yönde değişen adam, hayatın ona bahşettiği güzellikleri, mutlu yuvasını, kendisini seven karısını bir kenara atarak Vuslat ismindeki ahlaksız kadın ile yaşamaya başlar. Kahrından perişan olan karısının ölüm haberini, düşüp kalktığı kadının kollarında alan adam, haberden hiç etkilenmez. Onun bu günlere

gelmesini sağlayan karısının ölümünü hiç umursamaz. Karısının cenazesine bile katılmayan adamın yozlaşmışlığı dramatik seviyededir.

> *"(...) fart-ı mestîden âdeta bîtâb düşmüştü. Hastanın vefâtı kendisine tebliğ olunduğu zaman on yıllık hukuk-ı zevciyyet ve vazife-i lâzıme-i insaniyetten sarf-ı nazar, âtîde arzolunacağı üzere uryân ü bîkes iken sayesinde nâil olduğu nimet-i refâhı düşünmedi. Ölüm kadar mühim bir vakanın ihbarına karşı fütûr etmediği gibi birkaç saat sonra cenazeyi kabrine götüren cemiyyet içinde de bulunmadı."* (Netîce Yâhûd Bir Yetimin Sergüzeşti, 1898, s.20)

Zamanında haline acıyıp evlat diye kendisini yanına aldığı adamın kızıyla da evlenme şansını yakalayan Vecdî, sefalet, fakirlik ve perişanlıkla geçen günlerinden sonra hem kendisine destek olan bir pedere, hem kendisini seven bir hanıma, hem de refaha kavuşur. Evliliğinin ilk dönemleri ailesine bağlı, evine düşkün bir görüntü sergiler. Ancak kayınpederinin hastalanması ve ardından vefat etmesi ile kendisine kalan servet, bastırdığı kötü özelliklerinin yeniden açığa çıkmasını sağlar. En zor zamanlarından elinden tutan, onu feraha çıkaran ve ona gönülden bağlı olan karısının gerçek sevgisini ahlaksız bir kadın olan ve eline geçen para için ona yanaşan Vuslat'a tercih eder. Vecdî, on senedir aslında resmiyette karısıyla değil karısını parasıyla, maddi imkânlarıyla evlidir. Onun sevgi ve aile anlayışı ile karısının sevgi ve aile anlayışı birbirinin tam tersidir. Vecdî, *"sadakat, aile ve sevgi kavramlarından yoksun, yozlaşmış bir tiptir"* (Bayrak, 2008: 744). Onun bir başka yozlaşmışlığını ise iş hayatında görmek mümkündür. Kayınpederinin ona sağladığı maddi olanaklar ile iş güç sahibi olan adam, kayınpederinin ölümünden sonra işi gücü bir kenara bırakır, zevk ve sefa âlemlerine dalar. Elde avuçta ne varsa Vuslat denilen kadın uğruna heba eder. Emek harcamadan sahip olduğu serveti har vurup harman savurur. Altı ay gibi çok kısa bir süre içerisinde kayınpederinden kalan mirasın neredeyse tamamını bitirir. Karısı hem Vecdî'nin kendisini aldatması hem de babasının senelerini vererek biriktirdiği paraların kocası yüzünden çarçur olması ile kahrından verem olur. Ancak karısının ölüm haberini metresinin kollarında alan adamın kalbinde ufacık bir sızı bile olmaz. Ruhen, fikren ve bedenen yozlaşmışlığı görmek mümkündür.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerindeki erkek kahramanlar içinde geleneklerine bağlı erkeklerin temel özelliği ev sahibi, aile reisi ve meslek sahibi olmalarıdır. Ancak birkaç

hikâye dışında erkeklerin mesleklerine dair net bilgiler ulaşmak mümkün değildir. Geleneklerine bağlı erkekler dürüst, namuslu, sevdiği kızı ya da evlendiği kadını her daim düşünür ve toplum tarafından hoş karşılanmayacak bir harekette bulunmaktan sakınır. Her ne kadar baba olan erkeklerin de geleneklerine bağlı erkekler kategorisi altında değerlendirilebileceği düşünülse de hikâyelerde sorumluluklarının bilincinde, karısına ve çocuklarına karşı duyarlı olan babalar olduğu gibi, karısına ve çocuklarına karşı mesafeli, görev ve sorumluluklarından uzak, hatta bazen kendini gece ve işret âlemlerine kaptırmış babalar da vardır. Bu nedenle baba olan erkekler ayrı bir değerlendirilmeye tabii tutulmuştur. Hikâyelerdeki âşık erkek tipleri, genellikle sevdiği kadından ayrıldığı için acı çekmekte ve ruhsal yönden bunalım yaşamaktadır. Yaşadıkları derin aşk duygusu çoğunlukla mantıklı düşünmelerine engel teşkil ederek onları edilgenleştirmenin yanında en ufacık sıkıntıda ümidini yitirir ve insanlardan kaçarak sorunlardan kurtulabileceği düşüncesini benimser. Son derece hassas olan bu nitelikteki erkekler, gençlik dönemlerinde yaşadığı ilk aşkın üzerinden seneler geçse bile onu unutmaz, hatta evlenmeyerek senelerini yapayalnız ve hüzün içinde geçirmeyi tercih eder. Aşk yüzünden hiç olmadık durumlara düşen erkek kahramanlar en kötü şartlar altında bile sevdiğinin hayalini kurmaktan vazgeçmez. Yozlaşmış erkek tipleri ise, daha çok ailesinden kendisine miras kalan kahramanlardan oluşur. Kendisine kalan yüklü parayı, kendisini tanıtmak, cemiyet içerisinde popüler olmak için kullanan erkekler bunun için özellikle Beyoğlu'nda bilinen meşhur mekânlara gider, oradaki gayrimüslim kadınlarla tanışıp onlara para yedirerek gönül ilişkisi yaşar. Bunun yanında bekâr evlerinde düşüp kalkan, karısını aldatan, başını içkiden ve serserilikten alamayan erkek kahramanlar da hikâyelerde sıkça karşımıza çıkar. Bu erkeklerin ortak yanı toplum hayatını vücuda getiren ahlaki değerleri yok saymalarıdır. Aynı hal ve tavırları, gayrimüslim erkeklerin de sergilediğini görmek mümkündür.

3.5.3. Hikâyelerde Çocuklar

Osmanlı Devleti'nde çocukluk kavramının ortaya çıkıp gelişmesi modernleşme hareketlerinin başlamasıyla kendini gösterir. Bu durum, özellikle 1838'de ilân edilen Tanzimat Fermanı'ndan sonra oldukça mesafe alır. Ancak Osmanlı Devleti bu konuda Batı medeniyetlerine nispetle son derece geri kalır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi *"çocuk üzerinde düşünen felsefe geliştiren, eğitim sistemi oluşturan düşünürlerin Osmanlı toplumunda olmamasıyla"* (Karaca, 2013: 30) doğrudan ilişkisi vardır. Her ne

kadar geç ve geri kalınmış olsa da toplum hayatında etkisini göstermeye başlayan yenileşme hareketleri çocuklar ve yetişkinler arasındaki sınırları belirlemiş, çocukların hayatlarına birtakım değişikleri getirmiştir.

Modernleşme hareketlerinin etkisiyle beraber çocuk, çocuk hakkındaki gerçekler edebiyat sahasında da varlığını gösterir ve yazarlar eserlerinde çocuk kahramanlara yer vermeye başlar. Bu durum Ara Nesil dönemi hikâyelerinde de kendini belli eder. Dönemin yazarları hikâyelerinde birbirinden farklı özelliklere sahip çocukları ele alır.

Bir Zât mahlasıyla yazılan *"Bir Küçük Heveskâr-ı Kemâl"* hikâyesinin çocuk kahramanı olan Fatîn on iki yaşında olup son derece çalışkan, okumaya hevesli ve ilim sahibi özellikleri ile dikkat çeker. Çamlıca Tepesi'nde küçük ama sevimli köşklerinde kırk yaşlarındaki öğretmeni ile ders yapmakta olan Fatîn, öğretmenine akşam okuduğu bir kitaptan bahseder. Kitabı okurken bir konuya rast geldiğini belirtir ve okumaya başlar. Kitapta çalışma ve gayretin büyük bir kuvvet olduğu, insanın bunlar sayesinde saadete ulaşıp bahtiyar olabileceği yazmaktadır. Yazılanlarda bir insanın çalışkan olabilmesi için çalışmayı sevmesi gerektiği, çalışmayı sevmeyen âlimin çalışmayan bir cahile dönüşeceği ve dünya üzerinde cehaletten daha beter bir felaketin olmayacağı özellikle vurgulanır. Kitaba göre çocuklar da bu noktayı iyice düşünüp anlamalı ve ona göre çalışmalıdır. Fatîn, çalışmanın iyi olduğunu, ilim ve faziletin insan için büyük bir şeref olduğunu anladığını ancak çalışmanın nasıl bir kuvvet olduğunu anlayamadığını söyler ve bu kuvvetin vapur ve şimendiferleri yürüten kuvvete niçin benzemediğini öğretmenine sorar. Öğretmeni çalışmanın bir kuvvet olduğunu, varlığını eserlerle yansıtır. Kuvvetin maddi ve manevi olarak ikiye ayrıldığını, şimendiferi yürüten kuvvetin maddi; çalışmanın ise manevi olduğunu belirtir. İnsanın çalıştıkça Allah'ın büyüklüğünü anlayabileceğini söyler. Çocuk çok çalışacağına dair öğretmenine söz verir. Çocuğun içindeki okuma ve çalışma şevkinden oldukça memnun olan öğretmeni çocuğun sokaklarda boş boş gezeceğine ilerlemek için çalışmasından gurur duyduğunu ve bunu babasına da söyleyeceğini belirtir.

> *"(...) Senin ilme, fene bu vech ile merâkın arttığı gördükçe ben iftihâr ederim. Arkadaşların sokaklarda serseri gibi koşup oynuyorlar. Sen cidden terakkî için çalışıyorsun. Ben nasıl müftehir olmam? Aferin Fatîn! Seni Efendi babana söyleyeceğim. O da iftihâr etsin."* (Hazine-i Fünûn, nr. 37, s. 300)

Çalışkan bireyler her daim kazanan bireyler olmuştur. Hayatının her alanına çalışma kuvvetini yayan ve bunu bir disiplin haline getiren kişiler başarı merdivenlerinden yukarı tırmanırlar. Fatîn'in öğretmeni toplumu tahrip eden ve onu tembelleşiren en önemli meselenin cehalet olduğunun farkındadır. Küçük çocuğun yaşıtlarının sokaklarda avare avare gezerek enerjilerini boşa harcadığını gören, bunun için tasalanan öğretmen, Fatîn'deki çalışma ve öğrenme isteğinden dolayı çok mutludur. *"Hayaller dünyasında varlığını besleyen insanımızın duyarsızlığı, tembelliği karşısında"* (Arslan, 2008: 263) dehşete kapılan öğretmen için Fatîn gibi bir çocuk gelecek için bir umut ışığıdır. Toplumun gelişmesi ve ileri bir seviyeye ulaşabilmesi için çalışmak son derece önemlidir. Bu açıdan geleceğe şekil verecek olan çocuklara yüklenen anlam daha büyür. Hikâyenin kaleme alındığı dönem içerisinde Osmanlı Devleti, siyasetten eğitime, dinden ekonomiye kadar pek çok kurumda tembelleştiği, devletin kurumlarının iş yapmaması sonucu ilerlemenin ve gelişmenin durması gerçeğiyle yüzleşmeye başlar. Yazar, geleceğin teminatı olan çocukların her alanda çalışması gerektiğinin, bu kötü günlerden çalışarak çıkılabileceğinin mesajını verir ve Fatîn nezdinde çalışma duyarlılığı oluşturmayı hedefler.

A.Nadir'in *"Avcı"* hikâyesinin ismi belli olmayan çocuk kahramanı, büyük pederinin memuriyeti dolayısıyla pek çok yere gider ve bu durum çocuğun kaderine yön verir. Daha iki yaşında iken gözlerinde parlayan zekâ ışıltısı, yüzüne yansıyan mânâ güzellikleri ile onun ileride büyük bir adam olacağını ima eder. Büyük pederi taşra memuriyetlerinde gezdiği için birçok yerler gezer. Gezip gördükçe zaten sağlam olan bünyesi daha çok kuvvet kazanır. Zekâsı fark edilecek derecede yüksektir. Bir aralık büyük pederiyle beraber İstanbul'a gelip de mektebe girince çocuk çok mutlu olur. İlk girdiği sene mektepte birinci olur. Üç sene boyunca birinciliği elinden bırakmaz. Öğretmenleri çocuğun zekâsına hayran kalır, güçlü hafızası eşine az rastlanır türdendir. Kendisinden ayrılmaya razı olmayan büyük pederinin yine bir başka şehre memuriyeti verilince çocuk, mektebini üzüntüyle terk etmek zorunda kalarak taşraya gider. Büyük pederi torununun üzüntüsünü hafifletebilmek amacıyla Osmanlı Devleti'nin kahramanlıklarla dolu yıllarını anlatan kitaplardan başka ona Hint demirinden yapılmış, altın kakmalı bir çift tabanca alır. Çocuk silahlarını kuşanır, ata biner ve büyük pederinin silahşörleri arasına karışır. Yola koyulduktan birkaç gün sonra küheylana binmeyi, askerlik yapmayı çok sever. Üzgün yüzü bir nebze olsun güler. Ancak her şeye

rağmen okulunu unutması mümkün olmaz. Okulunu devam ettiremeyip bırakmak mecburiyetinde kalması onun çocuk kalbinde derin bir iz bırakır.

> *"(...) mamafih bir mahzûnluğu var. Pertev-i şebâb ile mübtesim gözlerine bir baygınlık, verd-i rebi' gibi münevver çehresine bir solgunluk ârız oluveriyor: Mektebini unutmamış. Nasıl unutsun? İki sene daha kalsaydı şehâdetnâme alacak; birçok zevâtın huzurunda imtihân vererek küçük olduğu halde herkesi hayran edecekti."* (Maârif, C.8, nr. 7, s. 102)

Daha küçücük yaşından itibaren zeki biri olacağının emarelerini açık eden çocuk, büyük pederi tarafından ahlaklı ve terbiyeli bir birey olarak yetiştirilir. Çocuğun eğitimine de son derece önem veren adam İstanbul'a gelir gelmez torununu eğitimin ilk basamağı olan mektebe gönderir. Mektepte sıkı bir eğitim öğretime tabii tutulan çocuk, daha küçücük yaşından itibaren kendisinden umulan zekâ ışığını saçması sayesinde okul birincisi olur ve birinciliği kimseye bırakmaz. Ancak büyük pederinin yeniden başka bir yere tayininin çıkması ve torunundan ayrılmayı istememesi çocuğun hayatı için bir dönüm noktası olur. İki sene daha okula devam edebilse şehâdetnâme alabilecekken okulunu bırakmak zorunda kalır. Öğrenme ve çalışma aşkıyla yanıp tutuşan çocuğa hayat beklediklerini vermez. Onun çok üzüldüğünü gören büyük pederi acısını hafifletebilmek maksadıyla ecdadı örnek gösterir. Ona okuması için Osmanlı Devleti'nin şanlı tarihini anlatan kitaplar alır. Adamın bunu yapmaktaki gayesi çocuğun üzüntüsünü hafifletmek istemekle birlikte *"çocuğun hayatına yeni ifadeler yerleştirirken, hayatında var olanları silmek adına müdahale"* (Uçan, 2012: 170) olarak da belirir. Bunun için ona bir silah ve at da hazırlatır. Silahına ve atına gittikçe alışan çocuk küçük bir asker havasına bürünmekten çok hoşlanır. Ama büyük pederi ne kadar uğraşırsa uğraşsın çocuğun yüreğindeki burukluk geçmez. Çünkü okuma ve çalışma sevdalısı olan bu çocuk kendini okulla bütünleştirmiştir. Onun kendini ifade etmesi ve kanıtlaması okulda verilen eğitimle mümkündür. Geleceğini de bu doğrultuda şekillendirmek ister. Fakat içinden geçenleri büyük pederine söyleme cesaretini gösteremez. Çocuğun okumaya bu kadar hevesli olmasına rağmen bu isteğini gerçekleştirememesi ve eğitim düzeyinin kendisinden umulanın altında kalması onun geleceğine de tesir eder. Okuyup meslek sahibi bir insan olabilecekken o bir avcı olur.

Mehmed Celâl'in *"Pek Muztarib"* hikâyesinde ismi belli olmayan kız, annesiz kalmanın trajedisini yaşayan bir çocuk kahraman olarak karşımıza çıkar. Annesinin

ölümünün ardından küçücük yaşında bir çamaşırcı kadının yanında hizmetçilik yapmaya başlar. Annesi bu dünyadan zamansız bir şekilde göçüp gittiği için küçük yaşında, henüz olgunlaşmamış fiziğiyle yetişkin bir bireyin sorumluluğunu yüklenmek mecburiyetinde kalır ve yapabileceğinden fazlasını yapmaya çalışır. Annesinin ölümünden sonra yanına sığındığı kadının ona verdiği işleri yapmak için var gücüyle çalışan küçük kızın vücudu bu kadar ağır işlerde çalışabilecek yeterliliğe sahip değildir. Ancak harap düşmesine rağmen sığınacak bir yeri olmadığı için işleri yapmaktan başka bir çaresi yoktur. Küçük çocuk için yanında kaldığı kadının evi *"oyun, kültürel faaliyet ve günlük yaşam mekânı olma özelliğini kaybetmiştir"* (Bilgin, 2012: 81). Kız için hayat gündüzleri işleri yapmak, gece olunca da uyumaktır. Bir gece rüyasında annesini gördüğü esnada yanında kaldığı kadın öksürüklerle uyanır ve küçük kızı uykusundan uyandırarak kendisine su getirmesini söyler. Annesini gördüğü tatlı rüyasından uyanmak zorunda kalan küçük kız odanın bir köşesinde duran kovayı alır ve nisan ayının serin rüzgârlarının etkisini gösterip soğuttuğu havada gece vakti evden dışarı çıkar. Onun kuyuya gidişi, kuyudan suyu güçlükle çekmesi ve kovayı zorla taşıması anlatıcı tarafından dramatik bir şekilde yansıtılır.

> *"On dakika kadar yürüdü. Küçük hizmetçi, kuyunun başında tevakkuf ettiği vakit kovayı bıraktı. Derin bir nefes aldı. Bir dakika sonra kova doldurulmuş, kızcağıza teslim olunmuştu. Güzel elleriyle kovanın kulpuna yapıştı. İki güzel omuzlarıyla nihâyet bulan çıplak kollarının olanca kuvvetini topladı, çekti. Ah! Ne kadar ağır! Kovayı yerden kaldırırken bir katre su saf, berrak gerdanından sıçradı. Zavallı titredi. Küçük pamuk ellerine tahmîl olunan bu bâr-girân-ı ıztırâbı eve kadar îsâl edeceğinde şüphesi var! Kolları, kovaya asılı olduğu halde- bîtâbâne ve muztaribâne- iki adım attı. Çıplak ayakları çemenin sine-i nermînine gömülüyordu. Boynu büküldü."* (Hazine-i Fünûn, nr. 21, s. 168)

Çocuğun küçücük yaşında annesiz kalması, kendini hiç tanımadığı başka bir kadının yanında buluşu, o kadının yanında fiziğinin elverdiklerinin çok üstünde işler yapmaya çalışması ve şartların onun için gittikçe ağırlaşması çocuğun kendi içine kapanmasına ve umudunu yitirmesine yol açar. Ancak küçük kızın seçme şansı da bulunmamaktadır. Çocuk *"kendi ruhuna uygun olmayan mekânlardan düş ve rüya*

yoluyla" (Özcan, 2007: 65) kaçmaya çalışır. Ne zaman yatağa girip uykuya dalsa rüyasında annesini görür. Yine annesini rüyasında gördüğü bir gece yanında kaldığı kadın tarafından su getirmesi için uyandırılır. Gecenin karanlığında buz gibi havada kuyuya tek başına gitmek zorunda kalan çocuk, bu şekilde yaklaşık on dakika yürür. Kovayı doldurduktan sonra zorla yukarı çeken kovadan üzerine sıçrayan sularla çok üşür. Üstüne bu kadar ağır bir kovayı eve kadar nasıl taşıyacağını kara kara düşünür. Küçücük yaşında hayata terk edilen çocuk bu zorlukları yaşamaya mahkûm edilmiş ve hayata koşulmuştur. Vücudunun yeni gelişmeye başladığı bir dönemde bu kadar ağır şartlarda çalıştırılan küçük kızın gelişimini düzgün ve sağlıklı bir biçimde tamamlama ihtimali son derece azdır. Bununla beraber gecenin karanlığında buz gibi havada tek başına dışarı çıkması küçük bir çocuk için son derece tehlikelidir ve başına sakatlık, ölüm gibi kötü bir olayın gelme olasılığı da çok yüksektir.

Abdülvahab'ın *"Masum Çocuk"*u da annesiz kalan yedi sekiz yaşlarındaki bir çocuğun çaresizliğinin anlatıldığı bir hikâyedir. Henüz yedi sekiz yaşlarında bir çocuk olan Nevzad, hikâyede ölen annesinin mezarının başında karşımıza çıkar. Annesinin ölümüyle birlikte onun sevgisinden ve şefkatinden mahrum kalan çocuk, annesinin mezarı başında gözü yaşlı, ağlamaktan bîtâb düşmüş bir haldedir. Manevi kuvvetini ve güven kaynağını husule getiren annesini kaybetmek onun için bir yıkım olur. Çocuk içinde bulunduğu karamsar ruh halini ve yaşadığı derin acıyı bütün saflığıyla dışa vurur. Anlatıcı, annesiz kalarak hayattaki zorluklarla küçücük yaşında bir başına kalan Nevzad'ın içler acısı halini gözler önüne getirir.

> *"Zavallı çocuk! Vâlide-i felâket dîdesinin firkât-i cigersûzından hâsıl olan gam ve elem ile giryebâr telehhüf oluyor; vicdânı zulmât-yes ile muztarib olduğu teessürâtı irâe eden simâsının reng-i hazîni ile anlaşılıyor; lâyenkati isâle-i katrât-ı tahassürle fer ü tâbını gâib etmek derecelerine gelen gözleriyle imdâd ve muâveneti bahş olacak bir müteselli araştırıyor."* (Nilüfer, nr.24, s.188)

Annesinin ölümünün hem fiziksel görüntüsünde hem de iç dünyasında derin bir tahribat yarattığı küçük çocuğun bu hali, çektği acının ve yaşadığı derin ıstırabın ona ruhsal ve fiziksel açıdan ödettiği bir bedeldir. O yaştaki bir çocuk annesiyle daha yakın ve ilgili olmaya meyillidir. Her şeyden önce anne bir ebeveyn olarak daha aktif bir rol üstlenir. Ailede çocuklara dair esas sorumluluk annededir. Çünkü o yaştaki bir çocuğun

fiziksel bakımının ve duygusal ihtiyaçlarının karşılanması gibi işlerde anne daha etkindir ve duygusal açıdan evladına destek olur. Ancak Nevzad, annesini sonsuza kadar kaybettiği için artık tüm bunlardan yoksundur. Annesinin ölümüyle bu acımasız gerçekle karşı karşıya kalan çocuk, duygusal açıdan dibe vurur. Onun bu durumu, anne ile olan ilişkinin *"ruhsal açıdan daha ayrıntılı ve duygusal açıdan daha yakın"* (Umberson, 2011: 43) olmasından kaynaklanır. Bu da onun annesinin ölümünden sonra daha yoğun bir duygusal dışavurum yaşamasına neden olur.

Yazarı belli olmayan *"Bir Masumun Vefatı Yâhûd Sergüzeştimden Bir Parça"* hikâyesinin çocuk kahramanı olan Muzaffer daha sekiz yaşındayken annesi şiddetli bir hummaya tutulur. Önce bu hastalıktan kurtulan kadının güçsüz düşen bedeni kısa süre sonra yeniden hastalanır. Ancak bu defa yakalandığı hastalıktan kurtulamaz. Ölüme yenik düşen kadın, kocasını ve iki oğlunu bırakarak bu dünyadan göçer. Bu apansız ölümden en çok etkilenen kişi Muzaffer'dir. Muzaffer, annesi ölene kadar aklı, cesareti, neşesi ile yaşıtları içinde öne çıkan ve göz dolduran bir çocuktur. Babası devamlı surette onun istikbal vaat eden bir çocuk olduğunu düşünür. Ancak annesinin ölümüyle birlikte istikbal vaat eden o çocuk gider, yerine ailesi, çevresine ve hatta kendisine bakışında dengesini yitirmiş bir çocuk gelir. Babası oğlunun bu hallere düşmesi karşısında kahrolur.

> *"Herkesten ziyâde Muzaffer'e tesirini gördüm. Çocuk bir türlü gönlünü eğlendiremez idi. Hani o temkîn? Hani o vakâr? Hani o cesaret ve şetâret! Cümlesi mahv olup çocuk aptalsı bir hal kesb etti. Meğer analı kuzu kınalı kuzu imiş."* (Nilüfer, nr.52, s.640)

Muzaffer'in annesinin ölümünden sonra bambaşka bir çocuğa dönüşmesi onun annesiyle kurduğu duygusal bağın hiç beklemediği bir anda kopmuş olmasından ileri gelir. Annesinin ölümü, onun kişilik gelişiminin temellerinin atılmaya başladığı dönemde çocuğun temellerinin dengesini bozar ve çocuğun zihinsel yapısına da olumsuz tesir eder. Babası ve ağabeyi onunla özel olarak ilgilenip onu hayata döndürmeye çalışsalar da o, neredeyse her konuşmasında Allah'a yalvararak kendisini annesine kavuşturmasını diler. Muzaffer'in annesini sonsuza kadar kaybetmesi onun annesiyle kurduğu ilişkinin boyutunu yansıtacak bir tepkiye dönüşür. Annesinin ölümü, onun ruhunu soğutur. Halbuki çocuğun *"ruh ocağının beslenmesi gerekir."* (Foucault, 2011: 82) ve bunu yapabilecek olan tek kişi de Muzaffer'in annesidir. Ruhunu besleyemeyen ve bu boşluğu da başka hiç kimseyle dolduramayan çocuğun ruhunda

başlayan aksaklıklar bir süre sonra bedenine de sirayet eder. Yaşadığı ıstıraba daha fazla dayanamayan çocuk hastalanır ve kısa süre sonra hayatını kaybeder.

Abdullah Zühdü'nün *"Mışır Buyday"* hikâyesinin çocuk kahramanı da küçük yaşta sokaklarda mısır satarak hayatını idâme ettirmeye çalışır. Çocuk, aslen Kosovalı olup ailesiyle Prizren'de yaşar. Ancak ailesini tehdit eden yoksulluk sorunu çocuğu direkt etkiler. Annesinin ve babasının yanından koparılarak çalıştırılmak üzere İstanbul'a getirilir. Üstelik Prizren'den İstanbul'a onca yolu yürüyerek kat eder. Buz gibi havada sepetindeki mısırları satmak mecburiyetinde olan çocuğun bir köpeğin kendisini ısırması neticesinde ayağı da topallamaktadır. Ama o, yaşadığı olumsuzluklara rağmen sınırsız masumiyetiyle yüzünden gülümsemeyi eksik etmez. Annesine, babasına duyduğu özlemin, soğuktan titremesinin, topallamasının ruh dünyasına verdiği ıstırabı dış dünyaya yansıtmamaya çalışır. Çocuk, müşterisini memnun edip parasını kazanmanın peşindedir. Aksi takdirde onu Prizren'den İstanbul'a getiren, dükkânında kaldığı ustadan dayak yeme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Onun çocuk kalbini ferahlatan tek şey çektiği sıkıntıların sonunda eve dönecek olmanın hayalidir.

> *"(...) Mini mini, sevimli on bir yaşlarında bir çocuk. Sepetinin üzerine kar dolmuş, yüzü soğuktan bir kırmızı elmaya dönmüş. Küçücük elleri donmuş. Saltası su içinde. Titriyor. Galiba soğuktan dişleri de kilitlenmiş. Kendine mahsus bir şive ile "mışır buyday" demekte bile suûbet çekiyor. Mamafih yine yüzü gülüyor. Ne yapsın! Müşterileri güldürmek lâzım. Para kazanacak. Onu anasının babasının yanından ayırıp yayan olarak, Prizren'den buraya kadar otuz beş günde getirmiş, kuru ekmek yedirmiş, bir pis dükkânın soğuk tahtaları üzerinde yatmak şartıyla yanına almış olan ustasından dayak yememek için her şeye tahammül etmek lâzım. Sonra sılaya ne yüzle gidecek."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.11-12)

Bir çocuğun iyi halini tehdit eden en büyük problem yoksulluktur. Toplumun geleceğine şekil verme konusunda yoksulluk, en çok da çocuklara olumsuz etkide bulunur. Hikâyenin çocuk kahramanı da yoksulluktan oldukça etkilenen biri olarak karşımıza çıkar. Yoksulluk, *"direkt olarak, gıda kalitesinde düşme, konut, sağlık-bakım, eğitim, ulaşım olanaklarının eksikliği"* (Yolcuoğlu, 2012: 11) ortaya çıkar. Bir çocuğun fizyolojik ihtiyaçları göz önüne alınacak olursa önce barınma gerekliliği ortaya çıkar.

Çocuğun soğuktan, sıcaktan ve dışarıdaki tehlikelerden korunabileceği, güvende hissedebileceği bir mekâna gereksinimi vardır. Beslenme ihtiyacı ise çocuk için birinci derecede önemlidir. Açlık yaşayan bir çocuğun hayati fonksiyonları yavaşlar. Giyinme ihtiyacı ise çocuğun bedenini soğuktan ve sıcaktan korumasını; yeterli giyinmesi kendini güvende hissetmesini sağlar. Dinlenme ihtiyacı çocuğun vücudunu olumsuz etkileyen günün yorgunluğunu dinlenme yoluyla gidermesini, bedenini tazelemesini sağlar. Uyuma gereksinimi ise gün içerisinde yeterince güç kaybeden bedenin ve ruhun onarılmasını, yenilenmesini sağlayan zaman dilimini kapsar. Ancak hikâyedeki çocuğun yaşadıklarına bakıldığı zaman bütün bu fizyolojik gereksinimlerini karşılayamadığını görmek mümkündür. Çocuk hiç haketmediği şekilde önce anne ve babasından koparılır. Hiç tanımadığı bir adam tarafından otuz beş gün boyunca yürütülür ve İstanbul'a getirilir. Adam yol boyu çocuğa karnını doyurması için kuru ekmekten başka bir şey vermez. Barınması için pis bir dükkânın soğuk tahtaları üzerinde ona yer verir. Çalıştığı bir gün bacağını köpek ısırır ve o günden sonra çocuk topallamaya başlar. Birazcık para biriktirebilirse kendine ayakkabılarının içinde çıplak kalan ayaklarına geçirmek için bir çorap almayı düşünür. Bu açıdan bakıldığı zaman çocuğun barınma, beslenme, giyinme, dinlenme ve uyuma gereksinimlerinden neredeyse tamamen mahrum kaldığını söylemek mümkündür. Bunların yanı sıra ebeveynlerinden koparılan çocuk yanında kaldığı adam tarafından da sevgi, saygı, ilgi ve şefkat görmez. Şiddet görme korkusu benliğini kaplar. Hayata dair tek umudu para biriktirip memleketine, ailesine dönebilecek olmasıdır. Yazar, bu hikâyedeki çocuk kahramanı aracılığıyla toplumdaki korunması gereken çocuk sorununa parmak basar.

Vecihî'nin *"Hakîkat"* hikâyesinin başkişisi olan Ahmet de yoksulluğun olumsuz yönde etkilediği bir çocuk kahraman olarak karşımıza çıkar. Fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gözlerini açan Ahmet'in babası o daha doğmadan vefat eder. Annesi de o henüz dört yaşındayken bu dünyadan göçüp gider. Çocuk, ebeveynlerinin ölümünden sonra hikâye kitapları ve dergi satarak geçimini sağlamaya çalışır. Elindeki kitapları vedergileri satmayı başarabilirse günlük yiyeceğini temin edebilir. Parklarda, sokaklarda, cami avlularında, o gün neresi uygun düşerse orada yatar. Çünkü kalabileceği belli bir yeri yoktur. Halbuki Ahmet daha sekiz yaşında bir çocuktur ve barınma, dinlenme ve uyuma gibi gereksinimleri vardır. Bu gereksinimlerini karşılamaktan mahrum kalan çocuk, içinde bulunduğu olumsuz hale de alışamaz. Fakat o küçücük yaşında haysiyetinden feragat etmeyi kendine yediremeyen Ahmet ne bir

kahvehanede kendini kabul ettirip kalmak için çabalar ne de değeri karşılığında kabul olunacağı bir yer aramanın peşine düşer. Kendine göre seçtiği bir köşede yatar uyur.

> *"Beş altı seneden beri hâb-gâh-ı dâimîsi olan kaldırımlara, havlulara bir türlü alışamamıştı. Fakrdan büyük belâ, sefaletten büyük derd-i ser, yani fakr ü fâka içinde izzet-i nefs o küçücük vücûdda da hüküm-fermâ idi. Ne-pek bîzâr oldukça-kahvelere, dükkânlara ilticâ terviç eder, ne de hergün bedel-i mukâbilinde kabul olunacak yer tedârik edebilirdi. (...) lâalâe't-tayîn gider, bir köşede, bir mezbele-i sefâlette yatardı."* (Hikâye-i Müntehabe Mecmûası, 1898, s. 8-9)

Yoksulluk içinde hayatını sürdüren ve bu şartlar altında büyüyen çocukların kendilerine uygun bir şekilde gelişimlerini sağlayamadıkları bir gerçektir. Yoksulluğun en kötü yanı çocukları hayatını sürdürme, gelişme, büyüme, beslenme, barınma, sağlık, eğitim gibi olanaklardan yoksun bırakmasıdır. Hikâyenin çocuk kahramanı olan ve yoksul bir ailenin içinde doğan Ahmet'in her şeye rağmen annesi yanındadır. Annesinin varlığını hissetmek bile çocuk için bir güven kaynağıdır. Ancak daha dört yaşında minik bir çocukken annesini kaybetmesiyle kendini sokaklarda bulan Ahmet, hikâye kitapları ve dergiler satmak zorunda kalır. Barınma, beslenme, giyinme, dinlenme, uyuma gibi gereksinimlerini hiçbir şekilde karşılayamayan çocuğun *"nitelikli bir yaşam sürdürebilmesi için ortaya çıkartabileceği gelişme olanakları"* (Yörükoğlu, 2008: 57) elinden alınmış olur. Satarak geçimini sağladığı kitaplar ve dergilerde yazan yazıları öğrenmek, okumak, yazmak için can atan çocuk daha temel ihtiyaçlarını karşılamaktan acizken okula gitmek, belli bir eğitime tabii tutulmak bir hayaldir. Bu açıdan Ahmet için yoksulluk yeterli gelire sahip olamaması, gereksinimlerini karşılayamamasının yanında okur yazar olmasına, eğitim olanaklarından yararlanmasına da olumsuz yönde tesir ederek çok boyutlu olma özelliği gösterir.

Mehmed Celâl'in *"Hüzn-i Masûmâne"* hikâyesinde de önce babaları daha sonra annelerinin ölümünün ardından yalnız ve çaresiz kalan iki çocuk kahraman vardır. Hikâyede babaları vefat etmiş olan iki küçük kardeş annelerinin himayesi altında hayatlarını devam ettirir. Kocasının yokluğunu evlatlarına hissettirmemeye çalışan kadın, her sabah erkenden uyanır, onların yemeklerini hazırlar, karınlarını doyurur, onlarla oyunlar oynar, konuşur, ilgilenir ve annelik vazifesini layıkıyla yerine getirmek için azami çaba gösterir. Ancak bir gün derin ve kuru öksürüğe teslim olur. Zamanla

hastalık ilerler, kadının ağzından kan gelmeye başlar. Annelerinin öksürdüğü zaman mendilindeki kırmızılığa tesadüf eden iki küçük çocuk bunun neden olduğunu annelerine sorarlar, ama kadın onları üzüp telaşlandırmamak için önemli bir şey olmadığını söyleyerek durumu geçiştirir. Sonunda yatağa düşen kadın artık ölmek üzeredir. Son nefesini vermeden önce çocuklarını görmek ister. İkisine sıkıca sarılıp yanaklarından öper ve komşu kadınlardan birine onları odadan çıkarması için ricada bulunur. Onlar odadan çıktıktan sonra kadın son nefesini verir. Annelerinin öldüğünün farkına varan iki küçük kardeş teselliyi yine birbirinde bulur. Artık dünyada birbirlerinden başka sığınacak kimseleri kalmaz.

> *"Müdhiş hakikati anladılar. Büyüğü ağladı. Küçüğü "Ben kimin koynunda yatacağım?" dedi. Fikr-i tesellî her dimağda vardır. Büyük küçüğe tesliyet-bahş olmak istedi. Sahraya çıktılar. Bir sedir-i zümrüdîn üstüne oturdular. Çıplak ayaklarını uzattılar. Biri kolunu ötekinin boynuna doladı. Öbürü kardeşinin elini tuttu. Saçları birbirine karıştı."* (Hazine-i Fünûn, nr. 5, s. 34)

İnsanoğlu doğumundan sonra kendine yetebilecek hale gelinceye kadar başkasına bağımlı olarak yaşar. Bu nedenle insanın sağlıklı ve güçlü yetişmesi gerekir. Bununla birlikte dünyaya gelen bir çocuğun sağlam bir psikolojiye sahip olabilmesi anne-baba sevgisi ve ilgisi ile yetişmesiyle doğru orantılıdır. Hem anne hem baba, çocuk için sevgi ve güven kaynağıdır. Hikâyede önce babaları bu dünyadan göçüp giden çocuklar, baba şefkatinden mahrum kalırlar ve bunun eksikliğini her daim duyarlar. Babalarının yokluğunu onlara hissettirmemek için elinden gelen her şeyi yapan annelerinin hastalanması ve onun da ölmesi onların kalplerinde derin bir yara açar. Önce babalarını ardından annelerini kaybeden çocuklar yalnız, sahipsiz ve yardıma muhtaçtır. Çünkü *"henüz kendi ayakları üzerinde duramayan yetim, öksüz ve kimsesiz çocuklar, fiziksel bakım ve korunmanın yanı sıra eğitim ve destekten yoksundurlar"* (Ağırman, 2007: 26). Hayatın acı gerçekleriyle daha küçük yaşlarında yüzleşen iki küçük kardeş için içinde bulundukları pozisyonda, yaşadıkları zorluk ve sıkıntıları manevi birliktelikleri ile aşabilmekten başka çare yoktur. Birbirlerinden başka kimseleri kalmayan iki çocuktan özellikle büyüğü birbirlerinin himaye etmeleri gerektiğinin farkındadır. Bu açıdan her ikisinin de küçük yaşlarında omuzlarına büyük bir sorumluluk yüklenir.

Ahmed Râsim'in *"Ak Saç"* hikâyesindeki çocuklar biri kız biri erkek iki kardeş olup erkek olan ayağının kırılıp yaralanması sonucu hastalanıp yatağa düşer. Kız ise kardeşinin haline çok üzülen babasının saçının bir gece içinde ağarmasına şahit olur ve bunun kendi yaramazlıklarından ötürü olduğunu düşünerek vicdan azabı çeker. Yatağında ayağı kırık, hasta yatan oğlunun acıdan inlemeleri adamı derin bir kedere sürükler. Oğlunun şiddetli ağrılarını dindirebilmek için elinden hiçbir şey gelmez. Bu durum adamı iyice kahreder. Adam bütün gece oğlunun sararmış çehresine bakar ve onun feryatlarıyla dışa dökülen acısını kendi bedeninde duyumsar. Sabah olur ve adamın kızı uyanır. Babasının saçında ak olduğunu gören kız, çocukluğun verdiği masumiyet ve saflıkla bunu önce başlarına talih kuşu konacağı, uğurlu geleceği şeklinde yorumlar. Fakat daha sonra babasının yüzündeki derin kederin farkına varan çocuk, babasının saçındaki beyazlığın kendilerinin yaramazlığından kaynaklandığını söyler ve yaşadığı pişmanlıkla gözyaşlarına boğulur.

> *"(...) Nazarı nazarımla telâkki ederek tavr-ı muhterizânesiyle bir şeyler sormak istedi. O anda sebeb-i hüzn ü kederimi anlamaya çalıştı. Gözlerim onun gözlerinden ayrılarak köşedeki hasta-i bîmecâlin üzerine initâf edip de hazîn, giryenâk olduğunu görünce bir teessür anı, bir şefkat perveri ile boynuma atılarak: "Anladım. Anladım. Bu saçınız bizim yaramazlığımızdan ağardı. Af edin. Af edin." diye ağlamaya başladı."* (Hazine-i Fünûn, nr. 47-48, s. 471)

Hikâyede kız kardeşi ile yaptıkları bir yaramazlık neticesinde ayağını kıran ve bacağında açılan yaranın iltihaplanmasıyla hastalanan erkek çocuk acılar içinde kıvranırken onun başını bekleyen babası da ruhen büyük bir çöküntü yaşar. O gece sabaha kadar oğlunun başında bekleyen ve onun çektiği acıları hem yüreğinde hem bedeninde hisseden babanın yaşadığı stresten saçları ağarır. Sabah uyandığında babasının saçındaki beyazlığı fark eden kızı, çocuk doğası gereği saflığa yatkındır ve babasının saçının beyazlamasının kendilerine uğurlu gelebilecek bir işaret olduğunu düşünür. Hatta babasının saçını çekip beyaz telleri koparmaya gayret eder. Ancak babasının kederli hali ve çektiği acılardan mecalsiz kalmış kardeşine çaresiz bakışlarını gören çocuk *"ayırt etme kuvvesinin etkilerinin yansıması olarak"* (Toksöz, 2012: 65) hem bunu bir uğur saymasından hem de babasının saçını çekmesinden dolayı çok utanır. Babasının saçında oluşan beyazlık, talihlerinin yaver gidecek olmasından ötürü değil

adamın oğlunun hastalığından duyduğu derin üzüntüden ileri gelir. Çocuk, tabiatındaki eksiklikten dolayı ilk anda olayı idrâk edemez, ancak daha sonra ortaya çıkan durumun yaptıkları yaramazlığın sonucu olduğunu anlar. Babasının içinde bulunduğu ruh halinden vicdan azabı duyar ve derin bir pişmanlık yaşar. Bu durum, çocukların eğitilme potansiyellerinin ne derece yüksek olduğunu da ortaya koyar. Babasının kendilerini düşünen, üzerlerine titreyen davranışlar sergilemesi çocuğa tesir eder ve onun ruh dünyasına dokunur. Babasını bu kadar üzdükleri için ondan ağlayarak özür diler.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde genellikle çocukların annesi babası ölmüştür. Bu çocuklar hayatın çetin koşullarına karşı devamlı mücadele halindedirler. Küçücük yaşlarında sokaklarda yatan, fiziksel yapılarının kaldıramayacağı işlerde çalışmak zorunda kalan, yanında kaldıkları kişiler tarafından ezilip hırpalanan bu çocukların kimisi yaşadığı zorluklara karşı hayatta kalma mücadelesi verirken, kimisi yaşadığı zorlu koşullara dayanamayarak bu dünyadan göçer. Yazarların yoksul ve kimsesiz çocuklara hikâyelerinde yer vermelerinin nedeni, toplumda bu gibi çocukların varlığını vurgulamak ve okuyucuya hatırlatmak niyetinden ileri gelmektedir. Okuyucunun acıma hissinin derinlik kazandığı bu hikâyelerde yazarlar bu çocuklara toplum tarafından yardım edilmesi gerektiğine dair mesaj verme amacı taşımaktadır. Ailesinin maddi yönden sıkıntı çekmediği ve iyi şartlar altında hayatını idâme ettirme şansına sahip çocukları da yine bu dönem hikâyesinde görmek mümkündür. Genellikle öğretmenlerinden ders alırken karşımıza çıkan bu çocuklar, terbiyeli ve çalışkan halleriyle olumlu birer örnektirler.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLUP

Dil, anlatma esasına dayalı edebi metinlerin en önemli öğesidir. Çoğunlukla somut olan şeyi anlatır ve dış dünyadaki öğeleri izah etme gereksiniminin ortaya çıkması ile doğmuştur. Kelimelere ve sözlere verdiği büyük güçle onları ayağa kaldıran dil, birbirinden farklı renk ve desenlere bürünerek işlevsellik kazanır. Bu durum dilin zaman içerisinde diğer öğelerle beslenmesi ve zenginleşmesi ile gerçekleşir. Hele ki edebî bir metnin içerisindeki *"dilin varlığı onu söze ve değere dönüştüren yazarın elinde bir kıymet nesnesine dönüşür"* (Arslan, 2013: 125). Ara Nesil dönemi hikâyeciliği içerisinde yaklaşık yirmi senelik bir zaman diliminde kaleme alınmış metinlere dair kesin sonuçlara varabilmek, çok net değerlendirmelerde bulunabilmek pek mümkün değildir. Bunun en önemli sebebi birbirinden farklı onlarca yazarın müşterek bir beyannameyi ve edebi anlayışı benimsememiş olmalarından ileri gelir. Birbirinden bağımsız olarak kabul edilebilecek Ara Nesil Dönemi hikâye yazarları farklı edebî anlayışları kabul etmiş ve değişik kulvarlara yönelmiştir. Hikâye türünün emekleme döneminden çıkıp yeni yeni adımlarını atmaya başladığı bu dönemde hikâyelerin büyük çoğunluğu aşk, kadın-erkek ilişkileri, ölüm, yoksulluk gibi temaları ele alır. Hikâyelerde isimler değişse de kişiye has duygular, düşünceler, amaçlar için dramatik bir yapısal değişiklik söz konusu değildir. Fakat kullanılan dil, edebî esere estetik hüviyet kazandıran bir unsur olup, yazarların dille olan bağları üslubun vücuda gelmesini sağlar.

1880-1901 yılları arasında yaklaşık yirmi bir senelik bir zaman diliminde çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınan hikâyelerin dili, yazma süreciyle birlikte olumlu bir gelişim çizgisinde ilerler. 1891'de yayımlanan Abdülhak Mihrünnisa Hanım'ın *"Küçük Bir Aslın Büyük Bir Fer'î"*, 1882'de yayımlanan ve yazarları belli olmayan *"Mahbusun Oğlu"*, *"Demirci"*, 1885'te yayımlanan Mehmed Celâl'in *"İki Sevdâzade"* gibi hikâyelerde dilin kullanımı alt düzey bir görüntü sergiler. Özellikle 1880'den 1890'a kadar geçen sürede hikâye yazarlığı, henüz müphemiyetinden sıyrılamamış ve kimliğini tam olarak bulamamış hikâye türünün keşfedilmeye çalışılmasına dönüşür. Ara Nesil dönemi hikâye yazarları, hayatın içinden seçtikleri konuları metne aktarırken kullandıkları dil de bu yönde ilerleme gösterir. *"Bir metin sadece yaşantılardan"* (Ong,

2014: 165) vücuda gelmez. Hayata dair tecrübelerini metne yerleşirebilmesini bilen yazarın, sade bir dil ve içten bir anlatımla sunduğu hikâyesinin ne derece başarılı olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde sanatsal tavır, işlevsel kullanım yaygın değildir. Anlatıcının yer yer taraflı ve bir anda hikâyenin içine girip okuyucuyla konuşmaya başlaması fiktif âleme olumsuz yansıyan bir durumdur. Acemice bir tarz ve yazarın araya girme girişimleri, Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde sıkça karşılaşılan bir şeydir. Bu durum, yazarların itibarî âlemi istedikleri yönde şekillendirme isteklerinden husûle gelen bir çaba gibi görünmektedir.

> *"Ey kâriîn! Kendi gülistân-ı saâdeti içinde büyüttüğü bir nihâlin henüz bir goncasını koklayamadan resîde-i hazân olduğunu gören meyus bir validenin hâlini tasavvur ediniz! Tasavvur ediniz de öyle bir yere "mezbele-i küdûret" demekteki hakkımı tasdik ediniz."* (Tahirzâde Kâzım, "Bir Levh-i Hazîn", Hazine-i Fünûn, nr. 32-33, s. 355)

Alıntıda görüldüğü üzere hikâyede okuyucuyla konuşan, ona gördüklerini ve yaşadıklarını anlatan hatta bunlara dair açıklama yapan, hikâyenin geleceğini sezdiren bir anlatıcı vardır. Bu açıdan bakıldığında objektif bir tutumla hikâyesini bu doğrultuda yönlendirmesi gereken yazar, kurmaca kimliğine gölge düşürür.

Hikâyelerin pek çoğunda görülen yazarın kendi varlığını ortaya koyma çabası bazen de hikâyenin orta yerinde birdenbire açığa çıkar. Varlığını okuyucuya anımsatmak için okuyucuyla konuşmaya başladığı görülür. İtibarî âlemde neler yapacağının planını önceden yapan yazar, sanki hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi bir tavır içine girerek okuru hikâyenin içine taşır. *"Nasıl? İki sene pek çabuk mu geçti dediniz? Hayır! Mesele orada değil! (...) Zaten şu fıkradan maksadım bir rûh-ı muztaribin bir kalb-i cerihadârın-mâdî ilaçlara mukâbil-bir tebessüm, bir gözyaşıyla tedavi edileceğini anlatmak idi"* (Mehmed Celâl, "Avdet", Maârif, nr. 128, s. 374). Hikâyenin sonunda soru cümlesiyle hikâyeyi neden bu şekilde yazdığının cevabını veren yazar böylece hem hikâyedeki niyetini açık eder hem de dramatik bir biçimde okuyucuya varlığını hissettirir. Ancak Ara Nesil dönemi hikâye yazarlarının samimi bularak takındıkları bu tavrın hikâyeye herhangi bir yararı bulunmaz. *"Yanık âşıkın sözlerini işitmeli idiniz. Billah acırdınız. Onu fevkalade bir adam gibi farz eder. meşrebindeki ulviyeti nasıl takdir edeceğiniz şaşırırdınız"* (Abdullah Zühdü, "Bu Perhiz Ne Şu Lahana Turşusu Ne?", Rehgüzâr-ı Matbûâtta, s. 109). Meddah tarzı anlatım da

yine Ara Nesil Dönemi hikâyeciliği içinde yazarların sıkça başvurduğu bir tavır olarak belirir. Karakter özelliği yazar tarafından ortaya konan hikâye kişisi kendine biçilen rolü oynamak için vakaya dâhil olur.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde kullanılan Arapça, Farsça kelimelerin fazlalığı ve sanatsal bir dil kullanma çabası da dikkat çeken bir durumdur. Tanzimat I. döneminde sanatın toplum için olduğu görüşünden hareketle dilin sadeleşme çabaları yeterince gelişim gösterememiştir. Bu nedenle Tanzimat II. döneminden itibaren dilde sadeleşme düşüncesi terk edilerek Arapça, Farsça terkiplerin çokça yer aldığı ağır dilin kullanılmaya devam edildiği görülür. Bu durumun Ara Nesil dönemi hikâyelerine de tesir ettiğini gözlemlemek mümkündür. İlerleyen zaman içerisinde hikâyelerde kullanılan ağır dil nispeten etkisini yitirse de Arapça ve Farsça kelimeler ağırlıklı olarak yerini korur.

> *"Nazar-ı dikkatinizi hâkimiyet-i muvakki'ye letâfet-i tabiyesiyle bedâyi hilkatın en âlî nümûnelerinden biri olmak üzere telakkiye şâyân olan Çamlıca Tepesi'nde küçük ve fakat dilnişîn bir köşkün üst katındaki odaya atf eder iseniz, biri âlem-i insaniyetin tabakât-ı alyâsına erişmiş, karihası derece-i mertebe-i kemâl bulmuş; diğerleri de bunun rahle-i tedrisinde zânû-be-zemîn edîb olmuş iki vücûd görürsünüz." (*Bir Zat-Bir Küçük Heveskâr-ı Kemâl, Hazine-i Fünûn, nr. 37, s. 298)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Arapça ve Farsça gibi dillerin baskısı altında olan Türkçe, süslü ve ağdalı bir yapıya bürünür. *"Bu kapalı devre sanat anlayışının kıblesi, yüzlerce yıldır kendisini besleyen Arap ve Fars edebiyatlarıdır"* (Özcan, 2006: 359). Klasik geleneğin şekillendirdiği üsluptan vazgeçmeyen Ara Nesil dönemi hikâye yazarları, bu geleneği edebî metne de taşır. Ele aldıkları konuyu anlatmak ve hikâyede yer alan kişileri tanıtmak için Arapça, Farsça kelimeleri kullandıkları ağdalı bir üsluba başvururlar.

Hikâyelerdeki üslûba dair incelemelerin bir alt dalı olarak değerlendirilebilecek olan bölümü de hikâyelerde kullanılan anlatım tekniklerini kapsar. Yazarlar kurguladıkları fiktif âlemde dilin imkânlarından faydalanarak anlatım teknikleri denilen metne dair tutum ve tavırları geliştirirler. Ara Nesil dönemi hikâye yazarlarının kullanmış oldukları anlatım teknikleri, onların dil ve üsluplarının ne yönde

şekillendiğine dair net bir görüntü sunar. Ancak bu dönem yazarlarının anlatım tekniklerini kullanma hususunda henüz yetersiz olduklarını görmek mümkündür.

4.1. Hikâyelerde Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri edebî bir metinde ele alınan konunun etkili bir şekilde aktarılmasını sağlayan en temel unsurlardan birisidir. Yazar, bir metnin edebî özellik kazanmasını dilden aldığı yaratıcı güç ile gerçekleştirir. Böylelikle edebî bir metni diğer metinlerden ayırır. Bir metninn edebî bir değer kazanması için anlatım tekniklerinin *"bir arada bulunmakla kalmaması, kaynaşmış da olması gerekir"* (Wellek-Warren, 2001: 37). Bu kaynaşmışlık edebî bir eser için son derece önemlidir. Edebî metindeki anlatım tekniklerinin kaynaşmış bir yapı arz etmesi anlatıya devinimlilik ve derinlik katar. Kullanılan dille estetik bir hüviyete bürünen anlatı, okuyucuyu hızla kendi dünyasına çeker. Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde toplumun her katmanından insanların hayatlarının metne yansımasını bulmak mümkündür. Yazarlar bunu gerçekleştirirken çeşitli anlatım tekniklerine başvururlar.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde kullanılan tekniklerden ilki anlatma-gösterme olup bu tekniğin kullanıldığı hikâyelerde anlatıcının ön plana çıktığı görülür. Yazarlar, hikâyesindeki anlatıcının yardımıyla hikâyesine başlar ve sunar. Bu teknikle birlikte vaka direkt olarak okuyucuya aktarılır. Abdullah Zühdü'nün "Bir Sahîfe-i Hayat" isimli hikâyesinin giriş bölümündeki şu ifadelerde anlatma-gösterme tekniği ile anlatıcı etrafında yaşananlar hakkındaki değerlendirmelerini gözler önüne serer.

> *"Ramazan akşamlarının ma'cel, mütemevvic kalabalığı, dağdağası arasında topların sadâları işitildi. Herkeste bir faâliyet, herkesin ellerinde birçok mendiller, paketler, şekercilerin önü birçok velvele-i vâr başlarla dolu. Hesâbsız eller uzanıyor. Orada bir dükkânın içinde hareket-i meyhânigi ile kâğıtları doldurup tartan dükkâncıdan şekeri alıp gidiyor. Bu akşam herkeste bir şevk var."* (Rehgüzâr-ı Matbûâtta, 1896, s.145)

Anlatma-gösterme tekniği ile başlanan hikâyede bir Arefe günü sokakların insanlarla dolu olması ve mendil, şeker gibi bayrama özgü malzemeler alması, herkesin bayram sevinci içinde olması gibi durumlar okuyucuya anlatılır. Tam bu anda anlatıcı yönünü hikâyenin ismi belli olmayan erkek kahramanına çevirir. İnsanların bayram

coşkusu içinde olmasına rağmen o, kafasını dahi kaldırmaz ve diğer insanlardan tamamen farklı bir görüntü çizer. Okuyucu gözlerini bu adama çevirerek onun neden bu hale geldiğini anlatıcının ağzından öğrenir. Onun duygu ve düşünceleri, tanrısal bakış açısı tarafından anlatma-gösterme tekniği ile hikâyede önem teşkil eder.

Mehmed Celâl'in *"Terk-i İşret"* hikâyesindeki Ahmed Talat'ın arkadaş meclislerinde içkiyle tanışması ve içkiye müptela olması sonucunda yaşanan olumsuz olaylar silsilesi anlatma-gösterme tekniği ile okuyucunun önüne konur. Anlatıcı, Ahmed Talat ile ilgili yaşanan her şeye vâkıf olduğu için vakanın ilerleyişi onun isteğine göre şekillenir. Bu durum, anlatma-gösterme tekniğinin hikâyeye dışarıdan nüfuz eden bir bakış ile uygulanmasından ileri gelir.

> *"Sürahinin "kalkal"ı başladı. Kadeh doldu, o kadar inhimâk, o kadar iştihâ ile içti ki… Dolabın alt gözündeki çatalın ucuyla bir havyar parçasını kaldırdı, dudaklarını açtı, gözlerini kırparak düşündü, geliyor geliyor… Peri-i şiir, uzak ufuklardan kanatlarını açarak, bu şâir-i şarkînin âgûş-ı hayâline atılmak için geliyor. İşte işte… Lakin bir kadeh daha!"* (Malûmât, nr. 175, s. 1103)

Anlatıcı, Ahmed Talat'ın içki yüzünden düştüğü hali fiziksel açıdan sergilerken aynı zamanda içkinin şiir yazmak için ruhuna gelen ilhama da nasıl darbe vurduğunu okuyucuya aktarır. Okuyucu kendisine sunulan bu duruma aracısız şekilde şahit olur. Böylelikle okur, fiktif âlemdeki zamanla kaynaşarak *"onun kendisini, sahnede icrâ edilen bir oyunu seyreden kişinin hissettiği gibi, olayların içinde bulmasını sağlar"* (Stevick, 2010: 245). Yorum yapmadan anlatma-gösterme tekniği kullanılarak bu tesir oluşur. Bu kapsamda anlatıcının misyonu, Ahmed Talat'ın içine düştüğü trajik hali anlatmakla beraber okuyucunun dikkatini kahramanın içki içtiğindeki haline yoğunlaştırmaktır.

Tasvir tekniği, itibarî âlemde bulunan kişi, zaman, mekân gibi unsurları edebi metnin izin verdiği ölçüde faydalanarak görünür kılar. Tasvir, herhangi bir şeyi olduğu gibi anlatmak, sergilemek demek değildir. Yazarlar, tasvir tekniğini icrâ ederken tasvir edeceği şeyin kendine özgü yönlerini ön plana çıkarır ve anlattığı şeye canlılık katar. Ara Nesil dönemi hikâye yazarları hikâyelerinde yapı unsurlarını kendi sanat anlayışlarına uygun bir şekilde çizerek ete kemiğe büründürür. Tasvir tekniği metni süslerken bir yandan okuyucuya açıklamalarda bulunur. Hikâye kahramanlarının ruh

dünyalarını yansıtması bakımından da önem teşkil eder. Örneğin Vecihi'nin *"Hasbihal"* isimli hikâyesinin kahraman anlatıcısı bir gün Göksu, Kandilli, Kurbağalı Dere gibi İstanbul'un doğa manzaralarının yoğunlukta olduğu yerlerde yürüyüş yapar. Bu yürüyüş esnasında yolu birden bire bir mezarlığa denk gelir ve oraya girmeye karar verir. Orada bulunan mezar onun dikkatini çeker ve o mezarı ayrıntılı bir şekilde aktararak mezarda yatan kişiye dair çıkarımlarını okuyucuyla paylaşır.

> *"Üzerinde müdeffeninin hüviyet ü mahiyetine, hatta mezar olduğuna bile delâlet edecek bir nişâne yok. (...) Getirmişler. Oraya defnedip gitmişler. Üzerinde binlerce pây-ı züvvâr altında çiğnenmiş bir toprak yığıntısından başucunda çaresiz berîd-i ihtirâm ile nişâne olarak vaz' olunmuş bir tahta parçasından başka bir şey yok. O da çürüyüp mahvolmak üzere, hülâsa mahv derecelerine gelmiş bir garîb hâb-gâhı, bî-kes yatağı, fukara mezarı idi."* (Hasbihâl, 1898, s.23)

Mezarlıktaki diğer mezarlardan farklı olarak kahraman anlatıcının dikkatini celp eden mezar gözler önüne serilirken tasvir tekniğinin imkânları kullanılır. Mezarın fakir ve çaresiz bir insana ait olduğu tahminini yürüten kahraman anlatıcı okuyucuya yaşanacak olan olayları yaptığı tasvir aracılığı ile hissettirir. Az sonra bu sefil mezarın başına dokuz-on yaşlarında bir erkek çocuk gelir. Bu çocuğun hali de tıpkı yazarın dikkatini çeken mezar gibi perişan, kimsesiz ve sefildir. Bu açıdan değerlendirildiğinde anlatıcının *"görüneni olduğu gibi değil içsel bir bilinçle"* (Özcan, 2009: 349) okuyucuya sunduğu ortaya çıkar. Mezarda yatan bu küçük çocuğun ölen ablasıdır. İki kardeş küçücük yaşlarında annesiz babasız kalmış ve sokaklarda büyümüştür. Daha sonra ablası evlenir, kardeşini de yanına alır. Ancak hayat burda da yüzlerine gülmez. Kızın kocası hem karısına hem de erkek kardeşine devamlı surette eziyet eder. Evlendikten yaklaşık iki sene sonra anne olan ablanın çocuğu üç aylıkken ölür. Peşinden o da ölür. Eniştesi tarafından sokağa atılan çocuk yine sokaklarda kalıp hayatını sürdürmeye çalışır. Betimlenen mezar, çocuğun hayatıyla bütünleşir. Yapılan tasvir, kahramanların fiziksel ve ruhsal durumlarına doğru zemin hazırlar.

Eyüp Sabri Efendi'nin *"Bolu'da Haziranın On Yedinci Sabahı"* isimli hikâyede yazar, şiddetli bir yağmur öncesi gökyüzünün almış olduğu görüntünün tasvirini yaparken betimleme kuvvetinin sağladığı detayları kendi tercih ettiği kelimeler üzerinden aktarmaya çalışır: *"(...) sabahleyin semâ o kadar karardı ki âzâde-i havf ve*

haşyet bir kimse tasavvur olunamazdı; şemsin muntazar olan şaşa-i âlem-efrûzuna bedel Bolu'nun âfâkı semâvâtı bir sürat-ikâmile ile simsiyah nikâb-ı semâya bürünerek gökyüzünü zulmet kapladı" (Nilüfer, nr. 33, s. 335). Hikâyedeki gökyüzü tasvirinin etkisi hikâyenin aslî unsurlarını tamamlar. Yazar bunu yaparken okuyucuyu belli sınırlar çerçevesinde metin içerisinde dolaştırır. Hikâyede tasviri yapılan gökyüzü kendi olağan halinden sıyrılarak insanın zihninde korku uyandırıcı bir hale bürünür. Yapılan gökyüzü tasvirinin okuyucuda korku ve dehşet uyandırması için tercih edilen kelimeler yazarın amacına ulaşmasına fayda sağlar.

Diyalog tekniği de Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde kullanılan bir başka tekniktir. Okuyucunun dikkatinin hikâyedeki vaka üzerinde yoğunlaşmasını sağlayan bu teknik anlatıma canlılık kazandırır. İki veya daha fazla kişi arasında teşekkül eden konuşma diye tanımlanabilecek diyalog, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde sıklıkla kullanılır. Bu teknik, hikâyedeki dünyayı samimi ve gerçekçi kılmakla beraber hikâye kahramanlarının sosyal durumlarını, iç dünyalarını da ortaya koyması bakımından önemlidir. Örneğin Mehmed Celâl'in *"Al Yelpaze"* isimli hikâyesinin kahramanları olan Faik ve Cevdet arasında geçen aşağıdaki diyalog basit bir görünümde olmasına rağmen onların kişilik özelliklerini yansıtma özelliğini bünyesinde barındırır.

> *"-Senin Emili, dün gece ne kadar durgundu! Mutlak sen gelmedin diye olacak değil mi?*
> *-Acaba?*
> *-Vay budala! Latife bir tarafa! Senin âdeta bu kıza ciddi bir râbıtan olacak gibi anlıyorum.*
> *-Oldu ise, ne dersin?*
> *-Yine gülerim.*
> *-Niçin olmasın?"* (Malûmât, nr. 190, s. 1413)

Diyalog tekniğinin hikâye içinde bağımsız bir şekilde verildiği bu örnek canlılık taşımakla birlikte yazara sadece vakayı, kelimeleri, fikirleri değil, "*imgesel olan olay, söz ve düşünceleri de iletebilme ve aktarabilme"* (Özünlü, 2001: 174) imkânı tanır. Birbirlerini çok seven iki arkadaş olmalarına rağmen Faik ve Cevdet'in mizaçları birbirinden tamamen farklıdır. Faik için aşk, sevda gibi hislerin gönülde bir karşılığı yoktur. O, gelip geçici heveslerin, anlık zevklerin peşindedir. Cevdet ise bir kere sevmek ve sonsuza kadar o aşkı kalbinde yaşamak ister. Onların bu diyalogları, yaradılışlarındaki farklılığın da bariz bir göstergesidir. Faik, arkadaşı Cevdet'in Emili

ismindeki şarkıcı bir kıza olan ilgisini alaya alırken, Cevdet, Emili konusunda son derece ciddi ve bir o kadar hassastır.

Emine Vâhide'nin *"Bir Mütehassisenin Tefekkürâtı"* hikâyesinde kahramanların iç dünyaları diyaloglar aracılığıyla sunulur. Abla-kardeş olan Şekibe ve Mevhibe arasında geçen diyaloglar, Şekibe'nin kız kardeşi Mevhibe'nin sürekli dalgın ve düşünceli olmasının ardında yatan gerçeği öğrenmek istemesi üzerine ilerler. Şekibe, kız kardeşi Mevhibe'nin konuşmalarından onun iç dünyasında olanı biteni anlamaya ve ipucu yakalamaya gayret ederken bir taraftan da kendini ifade etmeye ve kardeşine gönül okşayıcı bir şekilde yanaşmaya çalışır. Ablası Şekibe ile arasında geçen bu konuşmalar bir süre sonra Mevhibe'nin kendisini sorgulamasına dönüşür. İki kız kardeş arasında geçen diyalog, hikâyenin anlatımına samimiyet katmakla birlikte anlatıcının düşüncelerini de yansıtması bakımından önemlidir.

> *"Şekibe- Sus sus? Nâfile beni aldatmaya çalışma! Sevdiğinin ismini söyle de mesele bitsin.*
>
> *Mevhibe- Subhanallah! Bilmediğim şeyi nasıl söyleyebilirim!*
>
> *Şekibe- İhtimâl ki mahcubiyetinden söyleyemiyorsun! Zararı yok! Ben beklerim. İşte sana bir hafta mühlet. Haftanın hitâmında hakikati bana itiraf etmelisin.*
>
> *Hemşiresi bir sevgiliden bahsetmişti. Bu kim idi? Kendisi de bilmiyordu! Hemşiresinin hakkı yok muydu ya, düşünmekten gayrı kendisini hiçbir şey mütelezziz etmiyor!"* (Hanımlara Mahsus Gazete, nr.13, s.3)

Mevhibe'nin iç dünyasının ve zihninden geçenlerin konuşmalarından ziyade davranışlarına yansıması, *"Hemşiresinin hakkı yok muydu ya, düşünmekten gayrı kendisini hiçbir şey mütelezziz etmiyor!"* ifadesiyle yazarın kendisi ya da tanrısal anlatıcı tarafından ifade edilir. Bu ifade ediş yalnızca konuşma sırasında geçen sözleri değil, konuşmanın akabinde gizli kalan ruhsal düşünceleri de ihtiva eder.

Montaj tekniği, edebî bir metnin gidişatına uygun bir başka yazarın metninin bir kısmını ya da o metni kalıp şeklinde kullanması ile oluşur. Yazarlar, eserlerine farklı bir tarz katmak için bu tekniği kullanmakla birlikte bu tekniğe, eserde atmosfer yaratmak ve itibarî âlemi kuvvetlendirmek için de başvururlar. Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde yazarlar bu tekniği edebî metne form kazandırmak niyetinden ziyade hikâyede ele aldığı konuyu güçlendirmek ve hikâyenin yapısını kurmak için kullanırlar. Ahmed Râsim'in

"Kitâbe-i Gâm" hikâyesinde sevdiği kıza olan özlemini dile getiren kahraman anlatıcı, hissettiği duyguları daha etkili bir şekilde göstermek için bir beyite başvurur. Sevdiğine olan hasretini ve çektiği acıları göstermek için okuduğu beyit, onun psikolojisini de yansıtır.

"Peyâm-ı Yusuf kim küşte yok mu Yakub'a
Hazîn hazîn bana bir kârbân sadâsı gelir" (Malûmât, nr. 37, s. 797)

Kahraman anlatıcının okumuş olduğu bu beyit, onun yaşamış olduğu hasretin Hz. Yakub'un Hz. Yusuf'a duyduğu derin özlemle ve bu özlemin neticesinde açığa çıkan acı ve keder hali okuyucunun gözünde samimiyet kazanır. Okuyucu da bu beytin samimiyeti ile *"yazarın dil ekseninde şiirsel bir yolculuk"* (Şahin, 2006: 292) yapar. Yazar, dini motiflerin şekillendirdiği bu beyiti hikâyesinin içine montaj ederek hikâyesindeki aşk ve özlem temalarına ilahi bir boyut katar. Hikâyedeki kahramanın ruh halini daha etkili göstermek için kullanılan bu teknik ile şiir, hikâyenin bünyesine taşınır.

Safvet'in *"Sevdâ Hâtıraları"* isimli hikâyesinde iki sevgilinin gizlice buluştukları bir gece yaşadıkları aşk dolu anlar anlatılır. Sabaha kadar birbirlerine olan sevdalarını anlatan, derin aşklarını dile getiren iki sevgili için zaman su gibi akıp geçer. Gün ağarıp sabah olmaya başlayınca ayrılmaları gerekmektedir. Ayrılık vaktinin geldiğini anladıklarında çok üzülürler. Aslında o gece evlilik hakkında konuşmak için bir araya gelirler. Ancak iki sevgili aşklarından ve saadetlerinden başka bir mevzuya değinemez. Dünyada birbirlerine olan aşklarından başka gözleri bir şey görmez. O gece kızın okuduğu şu gazel onların kalplerindeki aşkın içtenliğini şiir diline yansıtır.

"Ey aşk ne hoş canânım oldun!
Nûr-efgen-i kalb ve cânım oldun!

Hâmûş idi hâme-i beyânım
Sen hissime tercümân oldun.

Muzlimdi gözümde zîr ü bâlâ
Sen mâh-ı nevcihânım oldun!

Kalmıştı hazân içinde gönlüm
Feyz-âver gülistânım oldun!

Dildârda eyleyip tecelli
Cezzâb-ı dil-civânım oldun!

Her neşveyi sende buldu gönlüm
Ey aşk ne hoş canânım oldun!" (Malûmât, nr.26, s. 202)

Kızın söylediği bu gazel montaj tekniği ile hikâyenin içine yerleştirilir. Kahramanların ruh dünyalarıyla bağdaşan gazelin her bir beyiti aşkın onlar üzeindeki etkisinin, onları hayata bağlayan bir duygu oluşunun ifadesidir. Montaj tekniği ile hikâyede mekânın, zamanın ve kahramanların fiktif âlem içerisinde yoğunluk kazanmasına yardımcı olur. Kahramanların birbirine olan sevdaları ve sevdalarının şekillendirdiği dünyaya olan tutumlarını kendi üsluplarına göre dillendirerek hikâyeye aktarır.

Hikâye kahramanlarının ruh hallerini yansıtmanın yollarından birisi olan iç çözümleme tekniği Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde karşımıza çıkan bir başka yöntemdir. Yazarlar hikâyelerde yer alan kişilerin iç dünyalarını sergilemek istedikleri zaman bu tekniğe başvurur. İç çözümlemede anlatıcı, okurun ve kahramanın arasına girerek kahramanın ne hissettiğini, neler düşündüğünü aktarır. Zihninden geçenler anlatıcı tarafından metne yansıtılır. Safveti Ziyâ'nın *"Derûn-ı Dil"* isimli hikâyesinde sevdiği kızdan dört gözle mektup gelmesini bekleyen Şekîb, Çamlıca'dan gelen bir uşağın mektup getirdiğini ve bunu teslim etmek için onu beklediğini öğrenir. Mektup gelmesini hevesle bekleyen Şekîb, bunun Çamlıca'dan gelmesine bir anlam veremez. Uşağı yanına çağırtan Şekîb hızlı bir şekilde hazırlanırken zihninde yaptığı muhakeme, tanrısal anlatıcı tarafından iç çözümeleme tekniği ile hikâyeye yansır.

> *"Hem çabuk çabuk giyiniyor hem düşünüyordu. Mektubun bir kadın mektubu olduğunu pekiyi hissediyor idi lakin Çamlıca'dan? Çamlıca'dan? Garip şey! Hiç kimse hatrına gelmiyordu! Tuhaf, bir şey hatırına gelmiş gibi bir aralık çehren güldü ona da ihtimal veremiyordu ya kim olabilirdi. Merak etmeye başladı."* (Malûmât, nr. 67, s. 372)

Şekîb'in zihninden geçenler yazarın aktarıcısı konumunda olan anlatıcı tarafından ortaya konulurken kahramanın iç dünyasında gizli kalmış durumlar da sergilenir. Şekîb, mektubun kimden geldiğini ve Çamlıca ile alakasının ne olduğunu çözmeye çalışırken anlatıcı da aynı durumu analiz etmeye çalışır. Mehmed Celâl'in *"Yine Boğaziçinde"* isimli hikâyesi de iç çözümleme tekniğinin rastlandığı bir başka hikâyedir. Hikâyede sevdiği kız Virjini'den dört aylık bir ayrılık yaşayan Jilber dönüş yolunda sevdiğine kavuşacağı, hasretlerinin biteceği için çok heyecanlıdır. Hayatındaki her şeyi yoluna koyan ve sevdiği kızla evlilik planları yapan Jilber'in içi içine sığmaz, vapurda geçirdiği seyahat esnasında zaman geçmek bilmez. Onun bu yolculuk esnasında hissettikleri iç çözümleme yöntemiyle gözler önüner serilir.

> *"Fakat, bu ne kadar fenâ vapur! Bunun yolu ne kadar az! Delikanlı Büyükdere'ye çıkacak! Bu vapur, niçin yarım saatte oraya gidememeli? Uğrayacağı yer pek az! Kapûdân bu zavallı âşık ile latîfe mi etmek istiyor? Ah! Mümkün olsa, bir kırlangıcın süratiyle uçmak, orada, o sevdalı dalgaların ârâmgâhı olan Büyükdere sahilinde beyaz bir güvercin görecek! Bütün bu ihtisâs, onun dimâğını sarsıyor."* (Malûmât, nr. 19, s. 408)

Heyecanlı ve gergin bir ruh halinin Jilber'in zihninden geçen halleri hikâyede kısa ama tesir edecek bir şekilde yansıtılmıştır. Virjini'yi gözyaşları içerisinde bırakıp giden, dört ay boyunca ondan ayrı kalmak mecburiyetinde kalan Jilber'in dönüş yolundaki ruh hali, iç çözümlemenin gücüne teslim edilir.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde sıkça karşılaşılan anlatım tekniklerinden birisi de mektup tekniğidir. Mektup tekniğinin kullanıldığı bir hikâyede okurlar, kahramanların duygu ve düşünceleri hakkında net fikirlere sahip olur ve vakanın kahramanlar üzerinde yaptığı tesirleri içten bir şekilde duyumsar. Ahmed Râsim'in *"Kitâbe-i Gam"* hikâyesinde kahraman anlatıcının sevdiği kızla ayrılmasının ardından ona yazdığı mektup onun keder dolu ruh halini gözler önüne serer. Onun yazmış olduğu mektup, hikâyenin genel yapısını meydana getirir. Hikâye, kahraman anlatıcının yani genç bir adamın dil dünyasına göre biçim alır. Yazarın amacı hem kahraman anlatıcının geçmişi, karakter özelliklerini göstermek hem de ayrılık acısının gönlünde husûle getirdiği hüznü içten bir anlatımla okuyucunun zihninde canlandırmaktır. Yazar, kahraman anlatıcıyı trajik bir şekilde mektup tekniği ile hikâyenin içine yerleştirir.

> *"Emin ol tahavvülât-ı rûhiyyeyi tedkîk husûsunda ileriye gidenlerin cümlesi sürûru hâsıl eden teessürâtın elem-i asâbdan başka bir şey olmadığında mütefakkidirler. Ben ise perverde-i âlâm olmaktan gayri bir meziyeti hâiz değilim. Sabâvetimin en müşfik bir validenin bana baktıkça ağladığımı görerek ağlamakla geçti. Devr-i şebâbım hemen hemen sana taalluk ederek girye-âver düşüncelerle bu hâle girdi. Ben artık istikbâlin bir devr-i madheke pervâz olacağına inanacak kadar saf değilim. Gülsem bile hala teessüfle tebessüm edenlerin yüzlerinde görülen âsâr-ı hande gibi bende de merâret-âlûd buruşuklar görülür."* (Malûmât, nr. 48, s. 1052)

Ben anlatıcı geçmişin acı dolu hatıralarını ve içinde bulunduğu hüzünlü ruh halini mektuba dökerek okuyucuya aktarır. Duygu ve düşüncelerini kağıda döken kahraman anlatıcı, kendi iç dünyasını fiktif âleme taşır. Kelimeler ekseninde edebi metne yansıyan çocukluğundan kalma hatıralar ve karamsar ruh hali kahraman anlatıcının üslûbu çerçevesinde okuyucunun karşısına çıkar. Kahraman anlatıcının mektupta kullandığı kelimeler ve cümleler çektiği acıların izlerini taşır. Ebulfaruk A.'nın *"Meşher-i Ahzândan Bir Levha"*sı da mektup tekniğinin kullanıldığı bir başka hikâyedir. Hikâyede sevdiği adamla hayatını birleştiren ve evliliğinin ilk zamanları çok mutlu olan, fakat daha sonra kocasının bir başka kadına âşık olması ve eve dahi uğramaması sonucu karnında bebeğiyle kahrından ölen bir kadının yazdığı mektuptan teşekkül eder. Hikâyedeki vaka, mektubun yazılmasıyla başlar ve mektubun sona ermesiyle biter. Genç kadın içinde bulunduğu hali kendisini aldatan kocasına anlatırken konumlarının tam tersi olması durumunda ne olacağının muhakemesini yapar ve bunu kendi ifadeleriyle dile getirir.

> *"Ben yalnız şu söylediğim kadar bir rezâlet yapmış olsaydım ne olacaktım? Saçımdan tutup tekmeler, yumruklarla gece yarısı sokak ortasına atıverirdiniz değil mi? Âciz köpek yavruları gibi kapının önünde ağlardım, inlerdim, yalvarırdım! Acaba iniltime, istirhamıma acıyıp içeri alır mıydınız? Ne gezer, ne gezer! Ah o zaman da böyle yine ben ağlardım! Ben yalvarırdım ha! Eyvah kadınlar ne âciz mahlûk imiş!"* (Malûmât, nr. 70, s. 443)

Kadın içinde bulunduğu cendereyi aktarmaya çalışırken kadın ve erkeğin aldatmaları durumundaki farklılığı da dramatik bir şekilde dile getirirken her iki durumda da kadınların acı çekeceği ve terkedileceği gerçeğini okuyucunun gönlünde hissettirir. Basit bir üslup çerçevesinde içinde bulunduğu ruh halini konuşma diliyle aktarması dikkati çekmektedir. Yazar, hikâyede mektup tekniğine başvurarak hikâyesinin yapısına samimiyet kazandırır. Yaşanılan olay, durum ve kadının iç dünyası kendi ağzından dile getirilir.

Özetleme tekniği, belirli bir kişi ya da konu ile ilgili verilecek bilgilerin özet halinde aktarılmasıdır. Böylece hikâye yazarı anlatısına uygun bir şekilde bir olayı anlatmak ya da bir kişiyi tanıtmak için geniş açıklamalar yapma yükümlülüğünden kurtulur. Yazar bu tekniğin imkânları dâhilinde aktarmak istediklerini özetleyerek sunar. İtibarî âlemdeki gereksiz bilgiler bu yöntemle birlikte ortadan kalkar. Mehmed Fikret'in *"Nâdim"* hikâyesinde ismi belli olmayan zengin bir beyin evlendirilmesine kadar olan süreçte neler yaşadığı, nasıl yetiştirildiği gibi konulara özetleme tekniği ile değinilir. Yazar, hikâyede bu tekniği kullanarak zamandan tasarruf eder.

> *"... bey sekiz senedir gitmekte olduğu mektepten çıkarak mekteb-i âlî-i hayat olan kârgâh-ı maişete girdiği zaman henüz yirmi yaşında idi. Hânesinde bir tanecik evlâd muâmelesi görmüş, yani hiç terbiye görmemiş idi. Mektepte ise terbiyeyi yalnız gördü! Kendi bütün bütün kalpsiz, vicdânsız bir mahlûk değildi. Lakin cehâleti, sefâhati adeta kalbini köreltmiş, vicdânını söndürmüş idi. Mektepten kurtulur kurtulmaz istediği gibi yaramazlığa koyuldu. Bir aralık da evlendi. Pek iyi yerden pek güzel bir kız aldı, fakat evlenmesinin sebebini hala kendi de anlayamadı. Karıştığı aileyi ise mesûd etmedi."* (Malûmât, nr. 25, s. 194)

İsmi belli olmayan genç adamın evlenene kadar yaşamış olduğu hayat özetlenerek aktarılmıştır. Kullanılan özetleme tekniği, fiktif âlem içerisinde anlatıcının yirmi senelik bir süreci ayrıntılara girmeden ve okuru bunaltmadan kısaltması şeklinde gerçekleşir. Bu kısaltma kahramanın şımarık, lakaydane tavırlarını bilmemize ve onun karakter özelliklerini tanımamıza imkân verir. Dolayısıyla bu yöntemde genç adamın küçük yaştan bu yana yaşadıklarının *"oluşu ile yazılışı arasında geçen zaman süresi, değiştirici ve dönüştürücü bir etkiye sahiptir"* (Çetin, 2005: 132). Onun yaradılışından

ve yetiştirilme tarzından kaynaklanan karakter özellikleri evliliği için olumsuz yönde etki yapmış olup evlendiği kadının ve ailesinin hayatına da aynı doğrultuda yansımıştır.

Edebî bir metin içerisinde yazarların kullandığı tekniklerden birisi olan geriye dönüş tekniği, itibarî âlemi güçlendirmek, hikâye kahramanlarının karakter özelliklerini ve hayata karşı takındıkları tavrını, okuyucunun anlaması açısından tercih edilen bir yöntemdir. Bir bütün olarak değerlendirilebilecek edebi metni okuyan okurun olayları kavraması da bu şekilde kolaylaşır. Hikâyedeki kişiler mutak surette bir maziye sahiptir. Yazar hikâyedeki kişilerin mazilerine giderek hikâyenin diğer yapı unsurlarını da güçlendirmiş olur. Evli ve bir çocuk babası, varlıklı bir adam olan Fuad'ın karısı Nevber'i gayrimüslim ve düşkün bir kadın olan Virjini ile aldatmasının ele alındığı Mehmed Celâl'in *"Sadme-i Şebâb"* hikâyesinde Virjini'nin aile üyelerine dair bilgiler verilmekle birlikte onun doğar doğmaz bir kiliseye bırakılması, orada isminin konulması, daha sonra öksüzler yurduna verilmesi, yurtta bir tiyatro kumpanyasının direktörü tarafından kaçırılması ve daha on iki yaşındayken İstanbul'a getirilmesi gibi gerçekler geriye dönüş tekniği ile sunulur.

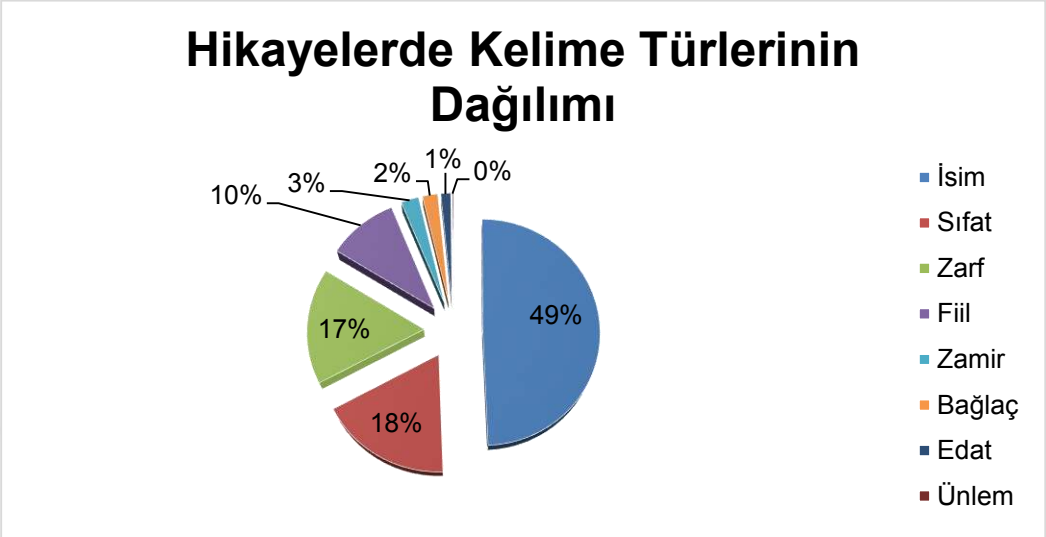
> *"Pederinin himâye-i rahîmânesinden, maderinin tebessüm-i müşfikânesinden mahrum olduğu için kimsesiz kalmış, hizmetçiliğe ilticâ etmiş, vefasına itimâd ettiği bir bey oğlu tarafından sefâlete ilkâ olunmuş, nihayet tard olunarak çocuğunu bir kiliseye bırakmıştı. Seherin uçuk bir ziyasıyla karların altında teşhis olunan bu zîrûhî, bir papaz kurtarmış, bir eytâmhâneye vermişti. Orada ismini "Virjini" koymuşlardı. Vâlidesi sefâletin kurbanı olmuştu. Bir tiyatro kumpanyasının direktörü tarafından sirkat olunan Virjini –bir zaman- memalik-i baîdede dolaştı. İstanbul'a geldiği vakit on iki yaşında idi. Kantolara, baletlere pek çabuk alıştı."* (Maârif, nr. 28, s. 448)

Hikâye, Fuad, Virjini ve Nevber ekseninde ilerlerken tanrısal anlatıcı Virjini'nin geçmişine giderek onu dramatik bir şekilde tanıtır ve bunu geriye dönüş tekniği ile yapar. Bunu hikâyenin başında değil hikâyenin ilerleyen sayfalarında gerçekleştirir. Yazar, bu tekniği kullanarak Virjini hakkında okuyucuyu aydınlatır. Böylelikle okur hem Virjini'yi hem de Virjini'nin neden düşkün bir kadın haline geldiğinin sebeplerini daha iyi anlamış olur.

4.2. Dil Yapıları: Kelime ve Cümle Düzeyinde Üslup İncelemesi

Fiktif âlem, kelime ve kelime gruplarının bir araya gelip meydana getirdiği cümlelerle anlam kazanır ve okuyucuya bu âlemin kapılarını açar. Seçilen kelimelerin hikâyedeki fonksiyonelliği hikâyenin değerini de belirleyen bir etmendir. Bu bağlamda Ara Nesil döneminde kaleme alınan 388 hikâyede (her hikâyenin ilk sayfasından 25) toplam 9700 kelime üzerinde yapılan incelemede bunun 4792'sinin isim, 1727'sinin sıfat, 1604'nün zarf, 971'inin fiil, 244'ünün zamir, 210'unun bağlaç, 136'sının edat ve 16'sının de ünlem olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5: Ara Nesil Dönemi Hikâyelerinde Kullanılan Kelime Türlerinin Oranı



Hikâyelerdeki kelime oranlarına genel olarak bakılacak olursa, %49'u isimlerden, %18'i sıfatlardan, %17'si zarflardan, %10'u fiillerden, %3'ü zamirlerden, %2'si bağlaçlardan, %1'i ise edatlardan oluşur. Sayılan 9700 kelimenin 8367 gibi büyük bölümünün isim soylu (isim, sıfat, zarf, zamir) olması Ara Nesil Dönemi yazarlarının tasvir tekniğine verdikleri önemi göstermesi açısından son derece mühimdir. Ara Nesil Dönemi hikâyelerinin durağanlığı, tasvirin çekici gücü ile dinamizm kazanabilir. Dolayısıyla yazarların bu kullanımı hikâyelerini vücuda getirme gayelerinin de belirlenmesinden rol oynar.

İsim ve sıfatların çokça tercih edilmesi yazarların gösterme ve tasvir tekniği üzerinde yoğunlaşmasının bir neticesidir. Bu tasvirler hikâye içinde fiziksel ve ruhsal boyutlarıyla karşımıza çıkar. İsimlerin %49 oranıyla birinci, sıfatların %18 oranıyla ikinci ve zarfların %17 oranıyla üçüncü sırada olması Ara Nesil dönemi hikâyelerinin

dış dünya ile olan irtibatını gösterir özelliktedir. Genel ortalama içerisinde fiillerin %10 oranıyla dördüncü sırada yer alması yazarların hikâyenin vakasına hareketlilik kazandırma isteğinin bir tezahürüdür. Toplam oranı %49 olan ve neredeyse tüm kelime türlerinin yarısına tekabül eden isim sayısı, yazarların gözleme ağırlık vermelerinin bir sonucu olmakla birlikte kişi, çevresel ve toplumsal unsurlar ön plandadır. Yazarlar hikâyelerinde yer verdikleri kişilerin çevreyle olan bağlantısını gösterebilmek için gözlemler yapar ve bunu anlatıcı vasıtasıyla sunar. Hatta isim soylu kelimelerin toplam kullanım oranı %87'dir ve bu da yazarların okuyucunun gözünde çevreyi ve vakayı canlandırma niyetinin ifadesi olarak yansır.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinin dil ve üslubundaki bir diğer özellik cümle yapılarının görüntüsüdür. 388 hikâyenin her birinin ilk sayfasındaki ilk 10 cümle, toplamda 3880 cümle üzerinde yapılan incelemede yüklemin türüne göre 3048 fiil cümlesi, 832 isim cümlesi; yüklemin yerine göre 3836 kurallı cümle, 44 devrik cümle; cümlenin anlamına göre 3235 olumlu cümle, 324 olumsuz cümle, 195 soru cümlesi ve 126 ünlem cümlesi; cümlenin yapısına göre 2946 basit cümle, 934 birleşik cümle tespit edilmiştir. Buna göre hikâyeler yüklemin türüne göre %80 fiil cümlesinden, %20 isim cümlesinden oluşur. Yüklemin yerine göre cümlelerin %99'u kurallı cümle, sadece %1'i devrik cümledir. Anlamına göre %84'ü olumlu cümle, %8'i olumsuz cümle, %5'i soru cümlesi ve %3'ü ünlem cümlesidir. Yapısına göre ise %77'si basit cümle, %13'ü birleşik cümle ve %10'u sıralı cümle olarak karşımıza çıkar.

Cümlelerin %80'nin fiil cümlelerinden teşekkül etmesi yazarların durağan ve tasvir üzerine oturan hikâyelerine hareket kazandırma niyetlerinin bir yansımasıdır. Ara Nesil döneminin toplumundaki insanın hikâyesini kaleme alan yazarlar, insanların hareketini de hikâyeye taşır. Okuyucunun dikkatini celp etmek, ona ders vermek için hikâyedeki kişilerin hareketlerine yön veren yazarlar hikâyelerini fiil cümleleri üzerine kurarak *"olay öyküsünün metne yansıyan yüzünü de sağlamlaştırmıştır"* (Arslan, 2013: 147). Yazarlar %20 oranında kullandıkları isim cümleleri ile bir düşünceyi, bir mekânı ya da kişilerin iç dünyasını anlatmaya çalışır. İsim cümlelerini kullanmaktaki bir diğer amaç ise yazarların vermek istedikleri mesajı daha etkili kılmak istemeleridir. Bu durum hikâyelere eylemsel açıdan olumsuz etki yaparak vakanın seyrini belli oranda kesintiye uğratır.

Hikâyelerde kullanılan olumlu cümle oranı %84, olumsuz cümle oranı da %8'dir. Soru cümlesi oranı ise %5'tir. Bu durum, hikâye kahramanlarının içinde

bulundukları olumsuz ruh halinin onları belirsizliğe ve karamsarlığa itmesinden ileri gelir. Soru cümleleri, hikâye içerisindeki çok sesliliğin de bir belirtisidir. Bazen de hikâyedeki kahramanlar karşısındaki farklı seçenekleri duyumsaması sonucu soru cümlesine yönelir. Toplam cümle dağılımı içerisinde ünlem cümlesi ise %3 oranındadır. Harekete dayanan vakaların içinde sıkça görülen ünlem cümleleri, Ara Nesil dönemi hikâyelerinde genel olarak endişeli, öfkeli ya da acı çeken insanların hikâyelerinin anlatıldığı metinlerde karşımıza çıkar ve bu oran küçümsenmeyecek ölçüdedir.

Yapılarına göre cümle tercihlerini kullanım açısından tek yüklemi olan basit cümleler çoğunluğu oluşturur. %77'lik bir oranla kullanılan basit cümle seçeneğine karşılık %13 oranında birden fazla yargı barındıran birleşik cümle ve %10 oranında sıralı cümle bulunur. Tek yüklemi bulunan, genellikle direkt karşılıklı bildirim özelliği taşıyan basit cümlelerin daha çok tercih edilmiş olması, hikâyelerin olayı ön plana almasından ve olayı durağanlıktan kurtarılmak istenmesinden kaynaklanır. Ancak %23 oranına tekabül eden birleşik ve sıralı cümleler yazarların uzun cümle kullanımından vazgeçemediklerinin bir ispatıdır. Bazı hikâyelerde yazarlar çok uzun cümleler kullanır ve bu durum cümle kurgusunun ahengine zarar verir. Birleşik ve sıralı cümle kullanımı, hayatı ve insanı anlatmayı ön plana çıkarn yazarların tercihidir.

Yüklemin yerine göre cümle kullanımı konusunda %99 gibi ezici bir oranda kurallı cümle tercihiyle karşı karşıya kalınır. Hikâyelerin neredeyse tamamında özne başta, fiil sonda yer alır. Cümlenin yapısı değiştirilmez. Dil ve anlam karmaşası yoktur. Yazarlar devrik cümle kullanımına yer vermeyerek hikâyelerde anlatım bozukluğuna mahal bırakmaz ve okuyucunun hikâyeyi anlamasını zorlaştıracak cümle tercihlerinden de uzak durur.

SONUÇ

XVII. ve XVIII. yüzyılda etkisini hissettirmeye başlayan değişim ve yenileşme hareketleri, XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Türk Edebiyatı'nda da varlığını göstermeye başlar. Gazetecilik, dergicilik ve tercüme faaliyetleri ile önce şiirde başlayan değişim, zaman içerisinde diğer edebî türlere de sirâyet eder ve hikâye türü de bundan payını alır. Zira hikâye türünün geleneksel tahkiye geleneğinden ve olağanüstülüklerden sıyrılarak, olmuş ya da olması muhtemel olay veya durumları aktaran bir edebî tür hüviyeti kazanması da XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte gerçekleşir. Artık hikâye türü, kendi bağımsızlığını kazanmak için mücadele eden bir edebî tür olmak için mücadele vermeye başlar. Onun bu mücadelesine Ara Nesil dönemi yazarlarının büyük bir katkısı vardır.

Ara Nesil, Türk Edebiyatı'nda ilk defa Prof.Dr. Mehmet KAPLAN tarafından dile getirilen edebî bir topluluk olup, ondan Tanzimat dönemi ikinci nesli ile Servet-i Fünûn arasında kalan ve edebî faaliyetlerini 1880'li yıllardan 1900'lü yıllara kadar devam ettiren bir edebî grup şeklinde bahsedilir. Bu durum, Ara Nesil'in tarihi sınırları ve bu topluluğa mensup şahsiyetlerin kimler olduğu konusunda da bir belirsizlik halinin açığa çıkmasına neden olur. Çünkü Ara Nesil'in tarihi sınırlarını kimi araştırmacılar 9 sene olarak belirlerken, kimileri de bu süreyi 16 yıl olarak kabul eder. Yine dönemin edebî şahsiyetleri konusunda da görüş birliği yoktur. Kimi araştırmacılar Ara Nesil'in 25-30 kişiden teşekkül ettiğini söylerken, kimileri bu sayıyı 59'a çıkarır. Tüm bunlar, Ara Nesil'in tarihi sınırlarını ve edebî şahsiyetlerinin kimler olduğunu belirlemeyi zorlaştırır. Bunun en önemli nedeni, Ara Nesil dönemi sanatkârlarının muayyen bir yayın organı çıkarmamış ve muayyen bir edebî anlayış çizgisinde yer almamış olmalarından kaynaklanır. Bu dönemin sanatkârları farklı edebî anlayışları benimser ve farklı kulvarlara yönelir. Onların yöneldikleri ve eserler ortaya koydukları türlerden birisi de hikâyedir.

Ara Nesil'in tarihi sınırlarının 1880-1901 olarak belirlendiği bu çalışmada Hâzine-i Evrâk, Hazine-i Fünûn, Hanımlara Mahsus Gazete, Manzara, Maârif, Malûmât, İrtikâ, Nilüfer, Resimli Gazete, Sabah, İkdâm, Saâdet gibi dergi ve gazetelerde yayımlanan ve bunların dışında ayrıca kitap olarak basılmış 388 telif hikâye tespit edildi. Bu dönemin hikâye türünde en çok eser veren yazarı Mehmed Celâl'dir. Onu Abdullah Zühdü, Ahmed Râsim, Mustafa Reşîd, Ermenekli Hasan Rüştü, Vecihi,

Ali Kemal, Nâbizâde Nâzım, Yusuf Cevâd, Selanikli Tevfik izler. 49 hikâye de isimsiz olarak yayımlanır. Geri kalan hikâye sayısı ise 122 olup, bunların içinde Ali Kâmi, Avanzâde Mehmed Süleyman ve Hakî, M. Nigâr ve P.Fahriye'nin 4; Selanikli Fazlı Necîb, Nuri, Muhlis, Makbule Leman, A. Nimet, Mustafa Asım, Mehmed Cemil, Rana Bint-i Safvet ve A. Râsime'nin 3; Halil Edib, Mehmed Refet, Asımzâde Halil Refet, Fatma Fahrünnisa, Ali Rıza Seyfi, Tahirzâde Kâzım, A. Nadir, Hüseyin Vassaf ve İsmail Avni'nin 2 ve 54 farklı ismin birer hikâyesi bulunur. Dönem içinde tek hikâyesi bulunan 54 kişi ise, Yeniceli Ziyaeddin, Mahmud Kenan, M.Enîs, Hüseyin Ziya, Abdülvahab, Ağlarcazâde Hakkı, Balıkesirli Bir Genç, Bir Zat, Eyüp Sabri Efendi, Hikmet Şinasi, Abdülkerim Hadi, Ali Füruzan, Mehmed Mahlas, Vâsıf, Mehmed Muhiddin, Safvetpaşazâde Ali Refik, Bekir Sıtkı, Mehmed Şevki, İbrahim, Lütfiye, H. Nadir, Mahmud Sadık, S. Asaf, Ömer Hakkı, H. Tahsin, Mehmed Fikret, Safvet, Hüseyin Servet, Ömer Aziz, Talat Hicabi, Seyyid Kemal, Nâhid, Bir Hanımefendi, Katibzâde Nazif, Faik Ali, Adem Rıza, Namık Sadri, İbnü'l Asım, Ferid Rebii, Abdülhak Mihrünnisa Hanım, Nusret Hilmi, Münci, Ahmed Hikmet, Fikret, H. Behice, Bedri Ziya, İbnü'l-hızır Rüşdü, Selanikten Halil Rifat, Safveti Ziya, M.F., Bir Kari, F. İskender, Ebulfaruk A. Ve Cerrahizade A. Sacid'dir. Yine bu dönem hikâye kaleme alan yazarların içinde İsmet, P. Fahriye, Rana Bint-i Safvet, M. Nigar, Emine Vahide, A. Râsime, Makbule Leman, Fatma Fahrünnisa, Abdülhak Mihrünnisâ Hanım, Lütfiye ve Bir Hanımefendi mahlasını kullanan bayan yazarları da görmek mümkündür. Bu durum, Ara Nesil Dönemi'nde bayan yazarların az da olsa hikâye türüne katkı yapması ve bu türe örnekler vermesi açısından önemli bir merhaledir ki Ara Nesil Dönemi'nde tespit edilen ilk telif hikâye de bir kadın yazar olan Abdülhak Mihrünnisa Hanım'ın *"Küçük Bir Aslın Büyük Bir Fer'î"* isimli hikâye olup 1881 yılında Hazine-i Evrâk dergisinde yayımlanmıştır. Kısa hikâye olarak değerlendirilebilecek bu hikâyeden sonra yazarlar hızla bu türde eserler vermeye devam etmişlerdir. Bu durum, Türk Edebiyatı'nda kısa hikâye türünün ilk ve yetkin örnekleri olarak kabul edilen ve 1891 yılında yayımlanan Samipaşazade Sezai'in Küçük Şeyler isimli eserindeki hikâye örneklerinin aslında ilk örnekler olmadığını da kanıtlar niteliktedir. Çünkü o tarihe kadar Ara Nesil Dönemi yazarları tarafından pek çok hikâye kaleme alınmıştır.

Bu dönemin hikâyelerinde dikkat çeken bir başka husus da, bir hikâyenin iki yazarı olmasıdır. O güne kadar karşılaşılmayan bir durum olan bir hikâyenin iki yazarı olması durumu, Ara Nesil Dönemi için ve hatta Türk Edebiyatı'nda hikâye türü için bir

ilktir. 1897 yılında Hanımlara Mahsus Gazete'nin 94.sayısında *"Nevbahâr Yahûd Saâdet-i Aile"* isimli hikâye M. Nigâr ve F. Mürüvvet isimli iki bayan yazarından kaleme alınmıştır.

Yazarlar, dönemin tarihi seyrinden ve atmosferinden etkilenerek hikâyelerini yazmışlardır. Tanzimat birinci neslinin benimsediği "toplum için sanat" görüşü ile Tanzimat ikinci neslinin "sanat için sanat" düşüncesi harmanlanarak aşk acısı, ıstırap ve karamsarlık taşıyan metinler kaleme alan yazarlar, bir yandan da okuyucuya ders verme amacından da kendilerini alamamıştır. Ancak devrin pasif insanı, ülkenin dört bir yandan kuşatılmış olması, uygulanmakta olan baskı ve sansür gibi tutumlar nedeniyle gitgide kabuğuna çekilmiş ve hikâye içinde durağan bir kimlikle yer almıştır. Hikâyelerin yazıldıkları zaman dilimi siyasi yönden çalkantılı bir dönem olmasına karşın, hikâyelerde siyasi otoriteye, uygulanmakta olan baskı ve sansürü dile getiren tek bir cümleye bile rastlanmaz. Bu durum toplumun ve dolayısıyla yazarların içinde bulundukları ruh halinin bir yansımasıdır.

Ara Nesil Dönemi'ndeki hikâyeler, bireysel temaların ağırlıklı olduğu bir yapıda karşımıza çıkar. Her ne kadar geçmişin şanlı günlerinin hatırlatıldığı, patlak veren savaşlardaki insanların milleti için yaptığı kahramanlıkların, kadın-erkek meselelerinin ele alındığı hikâyelere rastlansa da hikâyelerin çoğunluğunun aşk ve ölüm temaları ekseninde geliştiğini görmek mümkündür. Hatta toplumsal hayatın bir gerçeği olan yoksulluk teması bile acıma nesnesi olarak hikâyelerde yer aldığı için bireysel bir hüviyete bürünür.

Aşk temasının ele alındığı hikâyelerde bu tema farklı şekillerde ele alınıp olumlu ya da olumsuz yönlerine yer verilir. Aşkın aldatan/aldatılan halleri, aşkın en acı hali/ayrılık, aşkın karşılık bulmayan hali, aşkın karşılık bulan hali, itiraf edilemeyen aşkın halleri, zarar veren/saplantılı aşkın halleri ve aşkın yasak halleri (günah işleme korkusu) alt başlıkları altında incelenen aşk temasında toplumsal yapı içerisinde açığa çıkan genellikle olumsuz durum ve olaylar okurun acıma hissini açığa çıkaracak bir üslupla hikâye içerisine taşınır. Yazarlar bu tema çerçevesinde okuyucuya mesaj verme niyetinden de vazgeçmez. Özellikle aşkın aldatan/aldatılan halleri, zarar veren/saplantılı aşkın haller ve aşkın yasak halleri (günah işleme korkusu) alt başlıklarında bu niyetin izlerini bariz bir şekilde görmek mümkündür. Aşk temasının işlendiği hikâyelerde mutsuz son, mutlu sona oranla azımsanmayacak ölçüde fazladır. Bu durum, toplumun aşk konusuna karşı kapalı oluşundan kaynaklanan bir durumdur.

Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu çöküş süreciyle bağlantılı olarak gelişen yoksulluk, Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde tema olarak yerini alır. Özellikle kocasını kaybeden bir kadının evladını yoksulluk içerisinde hayatta tutma çabası, annesi babası ölen bir çocuğun yoksulluk içinde hayatta kalma mücadelesi vermesi, evlenmeyi düşünen gençlerden bilhassa erkeğin karşına dikilen yoksulluk gerçeği, ölen insanların dahi mezarlıkta yoksul-zengin ayrımına tabii tutulması toplumun yaşamakta olduğu kaos atmosferiyle yakından ilgilidir. Ülkenin kıstırılmış hali, yaşanan ekonomik buhranlar kişilerin yoksullukla olan mücadelesinin daha çetin yaşanmasına neden olur. Öyle ki, bu durum ölümden sonrasına bile yansır. Bunun yanında zengin insanların yoksul insanlara yardım etmesi gerektiğinin vurgulandığı hikâyeler de yine yazarların toplumu eğitme arzusunun bir ifadesi olarak yerini alır.

Toplumun içinde bulunduğu olumsuz atmosferin bir başka sonucu olmak üzere ölüm, Ara Nesil Dönemi yazarları tarafından ele alınan bir başka temadır. Bu dönemde kaleme alınan hikâyelerde ölüm, sevdiği insanı kaybeden bir başka insanın kederli halinin bir yansımasıdır. Hikâyelerde özellikle verem hastalığına yakalanarak ölenlerin sayısı azımsanmayacak derece fazladır. Ölen kişilerin büyük kısmının bu hastalığı yaşadıkları aşk acısının etkisiyle açığa çıkar. Bazen de hayatın omuzlarına yüklediği dertlere, hüzünlere daha fazla dayanamayan bireyler kahırlarından hasta olur ve ölür. Bunun yanında ölümün, kişinin kendi tercihi neticesinde ortaya çıkan bir sonuç olduğunun görüldüğü hikâyeler de mevcuttur. Hayata dair umudunu kaybeden ve yaşadığı meseleleri olumlu bir sonuca kavuşturamayan kişiler, içinde bulundukları durumdan kurtulabilmenin en iyi yolunun intihar olduğunu düşünerek bu yolu seçerler.

Yine bu olumsuz atmosferde az da olsa ele alınan bir başka tema da kahramanlıktır. Bu tema, diğerlerinden farklı olarak olumlu bir yapı sergiler. Yaşanan süreçte, yazarların halka moral vermek ve Türk halkının yaradılışından gelen karakter özelliğini hatırlatmak için bilinçli bir şekilde ele alınır. *"Bir Şehidin Vasiyeti"* hikâyesinde seksen yaşındaki Hâfız Abdülezel Paşa'nın Yunan Muharebesi'nde at üstünde savaş meydanına gelişi, gösterdiğin kahramanlıklar ve onun halinin diğer askerlere de şevk vermesi; *"Son Kurşun"* hikâyesinde yaralı asker Haydar'ın vatanını savunabilmek için Allah'tan kendisine son bir kuvvet vermesi için yalvarması ve düşman mevzilerine büyük bir darbe vurup şehit olması; *"Hüsn-i Hizmet Mükâfatsız Kalmaz"* hikâyesinde kendisi gazi olan eski bir askerin iki evladını da bu vatan uğruna şehit vermesi; *"Bir Askerin Nişanlısına Mektubu"* hikâyesinde gönüllü savaşa giden

genç bir adamın savaş alanında gösterdiği kahramanlıklar ve köyde onu bekleyen nişanlısının onunla gurur duyması, Ara Nesil Dönemi yazarlarının milli birlik ve beraberlik duygusunu aşılamak, Türk milletinin genlerinde var olan kahramanlık duygusunu açığa çıkarıp pekiştirmek niyetinin tezahürleri olarak karşımıza çıkar.

Ara Nesil Dönemi Türk hikâyesinde öne çıkan bir başka husus da kadın-erkek ekseninde gelişen temalardır. Devrin hikâyesinde evlilik kurumunun kutsallığı, evliliğe adım atacak olan kişilerin ne ölçüde görüşmeleri gerektiği, evliliğin sağlıklı bir şekilde yürüyebilmesi için kadına ve erkeğe düşen görevler, çocukların eğitimi ve terbiyesi gibi konular yazarlar tarafından toplumu eğitmek amaçlı ele alınır. Evlilikte yaşanan sorunlar ve yenileşme hareketlerinin hız kazandığı Türk toplumunda kadının dejenere olmadan geleneksel konumunu devam ettirmesi gerektiği ön plana çıkarılır. Bir kadının sokağa çıkarken ya da başka bir erkeğin yanında giyimine kuşamına, oturmasına kalkmasına dikkat etmesi gerektiği hikâyenin içinde yer alır. Bununla birlikte kadın ve erkeğin birbirini hiç tanımadan, sadece aileler istiyor diye yaptıkları evlilikler ve genç kızların evlenip yuva kurmasına engel olan ebeveynler yazarlar tarafından sert bir eleştiriye maruz kalır. Anne ve evlat sevgisinin önemi de yine bu dönem hikâyesinin üzerinde durduğu konulardır.

Bütün bunların dışında, tiyatro türünün etkileyiciliği, içten gelen din duygusu ve Allah inancı, vicdan azabı, genç erkeklerin hovardalık yapma adına giriştikleri olumsuz tavırlar, hayalleri gerçekleştirmenin yolunun çok çalışmaktan geçmesi, realizmin romantizme olan eleştirisi, kadın güzelliğinin aldatıcılığı, ebeveynlerin işlemiş oldukları bir suçun çocuklarının kaderine olan olumsuz tesiri, kadınların okuma yazma bilmesinin gerekliliği, dostluğun önemi gibi hayatın içinden pek çok konu da Ara Nesil Dönemi hikâyesinin muhtevasını meydana getirir.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde bakış açısı ve anlatıcı düzleminde genel olarak tanrısal bakış açısı ve anlatıcı kullanılır. Hikâyelerin büyük bölümünde tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kullanılmış olması yazarların fiktif âlemde geniş imkânlara sahip olma isteğinden kaynaklanır. Böylece yazarlar, tanrısal bakış açısı ve anlatıcının geniş imkânlarından büyük ölçüde faydalanır. Tanrısal bakış açısı ve anlatıcıdan sonra en çok tercih edilen kahraman bakış açısı ve anlatıcıdır. Hikâyede gerçekleşen vaka genellikle bir erkek kahraman tarafından okuyucuya aktarılır. Bu kişi, ya hikâyenin başkişisi ya da başkişinin yakın arkadaşlarından birisidir. Ara Nesil dönemi hikâyelerinde neredeyse hiç tercih edilmeyen ise tanık bakış açısı ve anlatıcıdır. Fiktif âlemi oluşturan her şey,

hikâye içinde varlığını ağırlıklı olarak hissetmediğimiz bir şahsiyet tarafından aktarılır. Tanık bakış açısı ve anlatıcı, olayların gidişatına etki etmek için değil, olayları gözlemek ve kendi açısından sunmak için vardır. Bu nedenle Ara Nesil dönemi yazarları için herhangi bir cazibesi yoktur. Çünkü hikâye türünün müphemiyetini üzerinden hemen atamadığı bu dönemde yazarlar tanrısal bakış açısı ve anlatıcının kendilerine sunduğu imkânları, kahraman bakış açısı ve anlatıcının direkt olayın içinde olması durumunu tanık bakış açısı ve anlatıcıyı kullanarak harcamak istemez.

Hikâyelerde mekân, çoğunlukla İstanbul ve çevresidir. İstanbul merkezli hikâyelerde mekân; Aksaray, Beyoğlu, Balıklıpazarı, Cihangir, Çamlıca, Florya, Eminönü, Sarıyer, Şişli, Nişantaşı, Taksim, Tepebaşı, Salıpazarı, Sirkeci, Şehzadepaşa, Yedikule, Yenikapı, Yeşilköy, Adalar gibi yerlerdir. İstanbul dışında Bursa, Bolu, Teselya, Şam, Mısır, Paris, Floransa, Almanya gibi yerler de hikâyenin dış mekânı olarak karşımıza çıkar. Ancak Ara Nesil Dönemi hikâyeleri daha ziyade hareketsiz metinler olduğu için iç mekânın daha fazla kullanıldığı görülür. Yazarlar özellikle hikâye kahramanlarının yaşadıkları evleri en ince ayrıntısına kadar tasvir ederler.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde olgusal olarak mekânlar, onu algılayan hikâye kahramanının ruh âlemine göre şekil alır. Yazarların mekân-insan arasındaki ilişkiyi hikâyeye yansıtmalarından hareketle, çalışmada olgusal mekânlar, labirentleşen dar mekânlar ve geniş mekânlar olarak ele alındı.

Çalışmada, Ara Nesil Dönemi'nde kaleme alınan hikâyelerde kişiler kadınlar, erkekler ve çocuklar olmak üzere üç bölümde incelendi. Kadınlar genel olarak aile kurumunun sağlıklı bir temele oturtulmasında önemli bir görev yüklenir. Aynı zamanda hem iyi bir eş hem de iyi bir anne olması gerektiği hikâyelerde vurgulanır. Geleneklerine bağlı kadınların ortak noktası uysallık, alçakgönüllülük, fedakârlık ve şefkatli olmaktır. Henüz evli olmayan genç kızlar, ailelerinin sözünden çıkamaz, dışarıdan gelen yabancı bir erkeğin yanında rahat bir şekilde bulunamaz, bir erkeğe gönül vermiş olsa bile ailesinin onayını almadan onunla evlenip yuva kuramaz. Hikâyelerdeki geleneklerine bağlı kadınlar, kız çocuğu olarak, eş olarak ve anne olarak yerini alır ve ahlakî güzellikleri ile topluma örnek bir kadın konumuyla karşımıza çıkar.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde karşılaşılan diğer kadın tipleri ise yozlaşmış ve düşmüş/ahlak yoksunu kadınlardır. Tanzimat ile birlikte toplumda iyiden iyiye etkinliğini artıran yenileşme hareketleri, ev ve aile ortamından dışarı çıkmasına alışık olunmayan kadını dışarıdaki hayata yönlendirir. Yenileşme hareketlerini yanlış

algılayan bazı kadın kahramanlar yenileşmenin istediği gibi davranıp konuşmak olduğu düşüncesine kapılır ve bunu tavırlarına yansıtır. Cahil ve nezaketsiz konuşmalarda bulunan kadınlar, ibret alınması için hikâyede yer alır. Bununla beraber hikâyelerde karşımıza çıkan kadınların dedikodularının bir genç kızın evlenmesi engel olması, evli bir kadının yanlış arkadaş seçimleri sonucu kocasıyla ve çocuğuyla olan bağlarını koparması, kadınların kendilerini seven erkeklere ihanet etmesi gibi durumlar kadının konumuna ve aile kurumunun kutsallığına zarar veren durumlardır. Hikâyelerdeki düşmüş/ahlak yoksunu kadınlar ise kadının cinsel bir meta konumuna düştüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kader kurbanı olarak kötü yola düşen kadın kahramanların varlığının yanında bu kategoride değerlendirilebilecek kadın kahramanların çoğu özellikle para karşılığı erkeklerle gönül ilişkisi yaşayan gayrimüslim kadın şarkıcı veya tiyatro oyuncularıdır. Bu işi meslek edinen kadınlar avuçlarının içine aldıkları erkeklerin paralarını son kuruşuna kadar sömürür, sonra onu terk eder. Bazı kadın kahramanların da evlerini bekâr evi olarak işlettiği görülür.

Hikâyelerdeki erkek kahramanları geleneklerine bağlı, kültürlü/aydın, âşık/hayalperest, baba olan erkekler ve yozlaşmış erkekler olarak değerlendirmek mümkündür. Yazarların ele aldığı erkek kahramanlar içinde geleneklerine bağlı erkeklerin temel özelliği ev sahibi, aile reisi ve meslek sahibi olmalarıdır. Her ne kadar çalışıp ailelerinin geçimini sağlasalar da birkaç hikâye dışında bu erkeklerin mesleklerine dair net ifadeler bulunmaz. Bununla beraber bu kategoride yer alan erkekler dürüst, namuslu, sevdiği kızı ya da evlendiği kadını her daim düşünen, namusuna gölge düşürecek hareketlerden imtina eden, onu koruyup kollayan bir özellik sergiler. Her ne kadar baba olan erkeklerin de geleneklerine bağlı erkekler kategorisi altında değerlendirilebileceği düşünülse de hikâyelerde sorumluluklarının bilincinde, karısına ve çocuklarına karşı duyarlı olan babalar olduğu gibi, karısına ve çocuklarına karşı mesafeli, görev ve sorumluluklarından uzak, hatta bazen kendini gece ve işret âlemlerine kaptırmış babalar da vardır. Bu nedenle baba olan erkekler ayrı bir değerlendirilmeye tabii tutulmuştur.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerindeki âşık erkekler genellikle yaşadıkları ilişkinin ayrılıkla neticelenmesiyle acı çeken ve ruhsal yönden çöküntü yaşayan tiplerdir. Yaşadıkları derin aşk duygusu çoğunlukla mantıklı düşünmelerine engel teşkil ederek onları edilgenleştirmenin yanında en ufacık sıkıntıda ümidini yitirir ve insanlardan kaçarak sorunlardan kurtulabileceği düşüncesini benimser. Son derece hassas olan bu

nitelikteki erkekler, gençlik dönemlerinde yaşadığı ilk aşkın üzerinden seneler geçse bile onu unutmaz, hatta evlenmeyerek senelerini yapayalnız ve hüzün içinde geçirmeyi tercih eder. Aşk yüzünden hiç olmadık durumlara düşen erkek kahramanlar en kötü şartlar altında bile sevdiğinin hayalini kurmaktan vazgeçmez.

Hikâyelerdeki yozlaşmış erkekler, daha çok ailesinden kendisine yüklüce bir servet kalan kahramanlardan oluşur. Kendisine kalan mirası, kendisini tanıtmak, cemiyet içerisinde popüler olmak için kullanan erkekler bunun için özellikle Beyoğlu'nda bilinen meşhur mekânlara gider, oradaki gayrimüslim kadınlarla tanışıp onlara para yedirerek gönül ilişkisi yaşar. Bunun yanında bekâr evlerinde düşüp kalkan, karısını aldatan, başını içkiden ve serserilikten alamayan erkek kahramanlar da hikâyelerde sıkça karşımıza çıkar. Bu erkeklerin ortak yanı toplum hayatını vücuda getiren ahlaki değerleri yok saymalarıdır. Aynı hal ve tavırları, gayrimüslim erkeklerin de sergilediğini görmek mümkündür.

Ara Nesil Dönemi hikâyelerinde çocuk kahramanlar genel olarak yoksulluğun ve annesiz babasız kalmanın bedelini çok ağır bir şekilde öderler. Küçücük yaşlarında sokaklarda yatan, fiziksel yapılarının kaldıramayacağı işlerde çalışmak zorunda kalan, yanında kaldıkları kişiler tarafından ezilip hırpalanan bu çocukların kimisi yaşadığı zorluklara karşı hayatta kalma mücadelesi verirken kimisi yaşadığı zorlu koşullara dayanamayarak bu dünyadan göçer. Yazarların yoksul ve kimsesiz çocukları hikâyelerinde özellikle ele almalarının nedeni toplumun içindeki bu çocukların durumunu ve yaşadığı zorlukları okuyucuya fark ettirmek istemesinden ileri geldiği düşünülebilir. Okuyucunun acıma hissinin derinlik kazandığı bu hikâyelerde yazarlar bu çocuklara toplum tarafından yardım edilmesi gerektiğine dair mesaj verme kaygısı güder. Ailesinin maddi yönden sıkıntı çekmediği ve iyi şartlar altında hayatını idâme ettirme şansına sahip çocukları da yine bu dönem hikâyesinde görmek mümkündür. Genellikle öğretmenlerinden ders alırken karşımıza çıkan bu çocuklar, terbiyeli ve çalışkan halleriyle olumlu birer örnektirler.

Sade dil kullanımının görüldüğü hikâyeler olmakla birlikte, Ara Nesil döneminde kaleme alınan hikâyelerde Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara sıkça rastlanır. Tanzimat birinci neslinin "toplum için sanat" görüşünü hikâyelerinde okuycuya mesaj verme amacıyla gösteren yazarlar, Tanzimat ikinci neslinin "sanat için sanat" düşüncesinin cazibesine kapılmaktan kendilerini alamazlar ve devrin bedbin ve karamsar havasının da tesiriyle ağır bir dil kullanımına kayarlar. Ancak Nâbizâde

Nâzım'ın *"Karabibik"*, Abdullah Zühdü'nün *"Yandım Aman Kantosu"* gibi Anadolu insanının içine girdiği hikâyelerde kahramanlar bulundukları yörenin ağzına uygun şekilde konuşturulur. Bu durum, hikâyeye canlılık ve samimiyet katar.

Hikâyelerin büyük kısmında fiil cümleleri kullanan Ara Nesil dönemi yazarları, yine çoğunlukla basit cümle kullanımını tercih eder. Yazarların bu yöndeki tercihi, genellikle süslü bir dil kullandıkları hikâyelerin okuyucular tarafından anlaşılmasına yardım eder ve anlatıma olumlu yönde etki eder. Hikâyelerde gösterme ve tasvir tekniklerine sıkça başvurulması, bu dönem kaleme alınan hikâyelerin daha ziyade durağan edebî metinler oluşundan kaynaklanır. Hikâyelerde hareket genel olarak azdır.

Dönemin yazarları hikâye türünün hem nicelik hem de nitelik olarak gelişmesine katkıda bulunur. Ayrıca yazarlar hikâyeleri aracılığıyla içinde bulundukları karamsar ruh halini ortaya koymakla birlikte toplum hayatından manzaraları, vermek istedikleri mesajlar doğrultusunda hikâyelerindeki kahramanlar aracılığıyla yansıtırlar. Sonuç olarak "Ara Nesilde Hikâye" isimli bu tezde, Türk Edebiyatı'nın arada kalmış dönemlerinden birisi, hikâyelerden yola çıkılarak incelenmeye çalışıldı. Ara Nesil, edebiyat ormanında gittikçe büyüyerek yapraklarını açmış bir ağaç olmuştur ve Türk Edebiyatı içindeki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

1. Genel Kaynaklar

1.1. Kitaplar

Adler, Alfred (2008). **Nevroz Sorunları** (Çev. Ali Kılıçlıoğlu), Say Yayınları, İstanbul.

Ahmed Râsim (1898). **Ömr-i Edebi II**, Kostantiniyye.

Ahmed Râsim (1924). **Matbuat Hatıralarından Muharrir, Şair, Edib**, İstanbul.

Ahmed Râsim (2017). **Hanım** (Haz. Türkân Yeşilyurt), Siyasal Kitabevi, Ankara.

Akay, Hasan (1998). **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Akay, Hasan (1998). **Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Aktaş, Şerif (1991). **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Akyüz, Kenan (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Ali Sedat (1314). **Aruz-i Osmani**, Malumat Matbaası, İstanbul.

Alptekin, Kamil; Duyan, Veli (2014). **İntihar ve İntihar Girişimi**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Andı, Fatih (1995). **Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

Andı, Fatih (2010). **Güneşe Tutulan Ayna**, Hat Yayınevi, İstanbul.

Apaydın, Mustafa (2003). **Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme**, Baki Kitabevi, Adana.

Argunşah, Hülya (2016). **Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Argunşah, Hülya (2016). **Tarih ve Roman**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Arkun, Nezahat (1978). **İntiharın Psikodinamikleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Armaoğlu, Fahir (2013). **19. Yüzyıl Siyasi Tarih 1789-1914**, Timaş Yayınları, İstanbul.

Arslan, Fatih (2011). **Boş Zaman Figürleri Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkisi**, Serhat Matbaacılık, Malatya.

Arslan, Fatih (2011). **Değişim ve Dönüşümler Sarmalında Muhalif Bir Söylem Şinasi İlhan Tarus**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Arslan, Fatih (2013). **Hayat Arası Öyküler ya da Umran Nazif Yiğiter**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Bachelard, Gaston (2013). **Mekânın Poetikası** (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.

Badinter, Elisabeth (2017). **Kadınlık Mı? Annelik Mi?** (Çev. Ayşen Ekmekci), İletişim Yayınları, İstanbul.

Badiou, Alain; Truong, Nicolas (2011). **Aşka Övgü** (Çev. Orçun Türkay), Can Yayınları, İstanbul.

Badiou, Alain (2016). **Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme** (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.

Bataille, Georges (1993). **Erotizm** (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Bilkamat Basım Sanayi, Ankara.

Benjamin, Walter (2002). **Pasajlar** (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Birinci, Necati (1987). **Nabizade Nazım**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Birinci, Necati (1988). **Menemenlizade Mehmed Tahir**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Blevis, Marcianne (2010). **Kıskançlık Sevginin En Çok Düştüğü Tuzak**, Sel Yayınları, İstanbul.

Bologne, Jean Claude (2011). **Gönül Çelmenin Tarihi** (Çev. Erkan Ataçay), Dost Kitabevi, Ankara.

Bustan, Hüseyin (2014). **İslam ve Cinsiyet Farklılıkları** (Çev. Cafer Derbendi), el-Mustafa Yayınları, İstanbul.

Canel, Azize Nilgün (2012). **Evlilik ve Aile Hayatı**, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Ceyhan, Nesime (2009). **II.Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi (1908-1918)**, Selis Kitaplar, İstanbul.

Ceylan, Canan (2004**). Kadın ve Erkek Arasındaki Sadakat ve Aşk Farkı**, Ahsen Yayınları, İstanbul.

Chatman, Seymour (2009). **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı** (Çeviren: Özgür Yaren), De Ki Basım Yayın, Ankara.

Chodorow, Nancy J. (2007). **Duyguların Gücü** (Çev. Jale Özata Dirlikyapan), Metis Yayınları, İstanbul.

Çaha, Ömer (1996). **Sivil Kadın Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın**, Vadi Yayınları, Ankara.

Çamlıca, Sait (2012). **Doğurmak Annelik Doyurmak Babalık Değildir**, Oku-Yorum Yayınları, İstanbul.

Çetin, Nurullah (2005). **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap Yayınevi, Ankara.

Çetin, Nurullah (2010). **Millî Doğruluş Yeniden**, Öncü Kitap Yayınları, Ankara.

Çetin, Nurullah (2016). **İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı**, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Çetindağ, Yusuf (2011). **Aşk Üzerine**, Kitabevi, İstanbul.

Çetişli, İsmail (1999). **Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser**, Kardelen Kitabevi, Isparta.

Çetişli, İsmail (2004). **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetişli, İsmail (2009). **Metin Tahlillerine Giriş 2**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çonoğlu, Salim (2007). **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Ölüm 1920-1950**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, Ayşe (2011). **Mekânın Hikâyesi-Hikâyenin Mekânı**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Demir, Yavuz (2002). **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Demir, Yavuz (2002). **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üst Kurmaca Olarak Müşâhedât**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Deveci, Mutlu (2012). **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Deveci, Mutlu (2014). **Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Dilman, İlham (2011). **Sevgi Biçimleri, Boyutları ve Paradoksları** (Çev. Ertürk Demirel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Doğan, İsmail (1996). **Sosyoloji**, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Doğan, Sabiha (2012). **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydın Kadınlar**, Akademik Kitaplar, İstanbul.

Durkheim, Emile (2002). **İntihar** (Çev. Özer Ozankaya), Cem Yayınları, İstanbul.

Elias, Norbert (2000). **Zaman Üzerine** (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Emil, Birol (1979). **Mizancı Murad Bey-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Engin, Sabahattin (2001). **Edebiyat ve Sanat Üzerine**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Enginün, İnci (2008). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Enginün, İnci (2012). **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, Dergah Yayınları, İstanbul.

Erol, Kemal (2010). **Modern Türk Şiirinde Aşk Ölüm ve İntihar**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Fındıkçı, İlhami (2010). **Aşk, Aile ve Kişisel Gelişim Sürecinde İnsani Derinlik**, Alfa Yayınları, İstanbul.

Finn, Robert P. (1984). **Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Foucault, Michel (2011). **Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent** (Çev. Savaş Kılıç), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Freire, Paulo (2016). **Ezilenlerin Pedagojisi** (Çev. Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fromm, Erich (1995). **Sevme Sanatı** (Çev. Yurdanur Salman), Payel Yayınları, İstanbul.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin (2009). **Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım**, Akademik Kitaplar, İstanbul.

Gasset, Ortega (2007). **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayınları, İstanbul.

Geçgel, Hulusi (2014). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Anı Yayıncılık, Ankara.

Geçtan, Engin (2016). **İnsan Olmak**, Metis Yayınları, İstanbul.

Gerçik, İbrahim Zeyd (2014). **Kadın, Erkek, Eş, Çocuk İlişki Yönetimi**, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.

Girard, Rene (2007). **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat** (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul.

Göka, Erol; Göka, Sema (2015). **Kadınlar, Erkekler, Âşıklar**, Timaş Yayınları, İstanbul.

Göknar, Özcan (2016). **Aşk ve Evlilik**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Gün, Fahrettin (2011). **Aşk ve Ölüm**, Beyan Yayınları, İstanbul.

Halil Edib (1884). **Bir Mektûb Paketi**, Bursa.

Hall, Calvin S. (1999). **Freudyen Psikolojiye Giriş** (Çev. Ersan Devrim), Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Hasanoğlu, Alper (2010). **Aşkın Halleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hasanoğlu, Alper (2013). **İlişkilerin Günlük Hayatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hatun, Şükrü (2002). **Yoksulluk ve Çocuklar Üzerine Etkileri**, Türk Tabipler Birliği Merkez Konseyi, Ankara.

Hawthorn, Jeremy (2014). **Roman Analizi** (Çevirenler: Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak), Kesit Yayınları, İstanbul.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1968). **Boğaziçi Yalıları Geçmiş Zaman Köşkleri**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Hortaçsu, Nuran (2003). **Çocuklukta İlişkiler Ana Baba, Kardeş ve Arkadaşlar**, İmge Kitabevi, Ankara.

Işıldak, Nedime; Yiğit, Hasan (2013). **Aile Eğitimi**, Kültür Yayınları, Samsun.

Kahraman, Âlim (2015). **Modern Türk Hikâyesi**, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.

Kanter, Beyhan (2013). **Şiirsel Kimlikten Mekânsan Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı**, Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.

Kanter, M. Fatih (2013). **Millî Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Kaplan, Mehmet (2015). **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergah Yayınları, İstanbul.

Karaca, Şahika (2013). **Türk Edebiyatında Çocuk**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Karagöl, Uğur (2015). **Seni Bütün Beynimle Seviyorum Aşk Cinsellik İhanet**, Cinius Yayınları, İstanbul.

Karpat, Kemal H. (2006). **Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**, İmge Kitabevi, Ankara.

Kartal, Enver Ziya (2011). **Osmanlı Tarihi VIII. Cilt**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Kıran, Ayşe; Kıran, Zeynel (2011). **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayınları, Ankara.

Kierkegaard, Soren (2010). **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk** (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Klein, Stefan (2011). **Yaşamın Hammaddesi Zaman** (Çev. Mustafa Tüzel), Aylak Kitap Yayınları, İstanbul.

Kolcu, Ali İhsan (2009). **Tanzimat Edebiyatı II**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Kolcu, Ali İhsan (2018). **Ara Nesil Edebiyatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Korkmaz, Ramazan (2002). **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2008). **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu (2011). **Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2015). **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (2016). **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Koloğlu, Orhan (1992). **Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Laing, Ronald David (2011). **Bölünmüş Benlik** (Çeviren: Ergün Akça), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Lewis, Bernard (1988). **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Makas, Zeynelâbidîn (2002). **Türk Halk Hikâyelerinde Zaman**, Akademi Kitabevi, İzmir.

Mehmed Celâl (1895). **Osmanlı Edebiyat Numûneleri**, Dersaâdet.

Mehmed Celâl (2014). **Mehmed Celâl'in Hikâye ve Romanları** (Hazırlayan: Nurcan Şen), Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.

Moran, Berna (2015). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moretti, Franco (2005). **Mucizevi Göstergeler** (Çev. Zeynep Altok), Metis Yayınları, İstanbul.

Nabizâde Nâzım (1887). **Hanım Kızlara**, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1961). **Nâbizâde Nâzım Hikâyeler Külliyat II** (Hazırlayan: Aziz Behiç Serengil), Kasbar Matbaası, İstanbul.

Okay, Orhan (1990). **Tanzimat Edebiyatı**, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum.

Okay, Orhan (2008). **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan (2016). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ong, Walter J. (2014). **Sözlü ve Yazılı Kültür** (Çev. Sema Postacıoğlu), Metis Yayınları, İstanbul.

Orhanoğlu, Hayrettin (2014). **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, Kesit Yayınları, İstanbul.

Özata Dirlikyapan, Jale (2010). **Kabuğunu Kıran Hikâye**, Metis Eleştiri Yayınları, İstanbul.

Özcan, Tarık (2007). **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yayıncılık, Elazığ.

Özcan, Tarık (2009). **Aykırı ve Şair İlhan Berk**, Hayat Yayıncılık, İstanbul.

Özcan, Tarık (2014). **Şâir ve Şölen Süleyman Bektaş**, Manas Yayıncılık, Elazığ.

Özen, Sadık (2004). **Bireysel ve Toplumsal Yozlaşma**, Ozan Yayıncılık, İstanbul.

Özgül, M. Kayahan (1997). **Resmin Gölgesi Şiire Düştü Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Öztürk, Nurettin (2001). **Türk Edebiyatında İnsan**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Özünlü, Ünsal (2001). **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İsmail (1983). **Recaizade Mahmut Ekrem Hayatı Eserleri Sanatı**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

Parlatır, İsmail (1987). **Tevfik Fikret'in Dil ve Edebiyat Yazıları**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Petrov, Grigory (2013). **Beyaz Zambaklar Ülkesi** (Çev. Nazik Demir-Yılmaz Demir), Zambak Yayınları, İstanbul.

Phillips, Adam (2017). **Yasak Olmayan Hazlar** (Çev. Saliha Nilüfer), Metis Yayınları, İstanbul.

Rajneesh, Bhagwan Shree (2005). **Kadın Dişiliğin Manevi Gücüyle Temasa Geçmek** (Çev. Amrit Sangeet), Ganj Kitap, İstanbul.

Rank, Otto (2001). **Doğum Travması** (Çev.: Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul.

Sağlık, Şaban (2014). **Hikâye/Anlatı/Yorum**, Hece Yayınları, Ankara.

Sayılan, Fevziye (2012). **Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim Olanaklar ve Sınırlar**, Dipnot Yayınları, Ankara.

Solmuş, Tarık (2011). **Çift, Evlilik ve Aile Terapisi**, Doruk Yayımcılık, İstanbul.

Stevick, Philip (2010). **Roman Teorisi** (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

Şahin, İbrahim (2004). **Selanikli Fazlı Necib'in Hayatı ve Eserleri**, Bilge Yayınevi, Ankara.

Şahin, Veysel (2014). **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Şengül, Abdullah (2001). **Türk Drama Geleneği ve Tarihi Oyunlarımız**, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, Afyon.

Şenses, Fikret (2001). **Küreselleşmenin Öteki Yüzü: Yoksulluk Kavramlar Nedenler Politikalar ve Genel Eğilimler**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tarhan, Nevzat (2013). **Evlilik Psikolojisi Öncesi ve Sonrasıyla Evlilik**, Timaş Yayınları, İstanbul.

Tekin, Mehmet (2011). **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Tepebaşılı, Fatih (2012). **Roman İncelemesine Giriş**, Çizgi Kitabevi, Konya.

Timurtaş, Faruk Kadri (1981). **Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, Vilayet Yayınları, İstanbul.

Uç, Himmet (2000). **Mehmet Celal'in Hikâye ve Romanları**, Bizim Büro Basımevi, Ankara.

Umberson, Debra (2011). **Ebeveynin Ölümü** (Çev. Özge Çağlar Aksoy), İletişim Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1936). **Kırk Yıl**, C. 3, İstanbul.

Velidedeoğlu Kavuncu, Nur (2011). **Kadın Erkek İlişkilerinde Sorunlar ve Çözümleri**, Efil Yayınevi, Ankara.

Wellek, Rene; Warren, Austin (2001). **Yazın Kuramı** (Çevirenler: Yurdanur Salman-Suat Karantay), Adam Yayınları, İstanbul.

Willi, Jürg (2012). **Aşk ve Evlilik Terapisi** (Çev. İlknur İgan), Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Yaman, Ahmet (2013). **İslâm Aile Hukuku**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Yar, Erkan (2011). **Ruh-Beden İlişkisi Açısından İnsanın Bütünlüğü Sorunu**, Ankara Okulu Yayınları, Ankara.

Yavuzer, Haluk (2012). **Çocuk Psikolojisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yolcuoğlu, İsmet Galip (2012). **Türkiye'de Çocuk Sorunu ve Çocuk Yetiştirme**, Nobel Kitap, Ankara.

Yörükoğlu, Atalay (2008). **Çocuk Ruh Sağlığı**, Özgür Yayınlar, İstanbul.

1.2. Makaleler

Ağırman, Cemal (2007). *"Fert ve Toplumun Yetim ve Öksüzlere Karşı Sorumlulukları"*, Dinbilimler Akademik Araştırma Dergisi, C. VII, S. 2, s. 9-30.

Aktaş, Gül (2012). *"Kadınların Öznel Kimliklerini İnşa Etme Sürecinde Aile İçi Kültürel Söylemler: Genç Kızlar Üzerine Bir Araştırma"*, The Journal of Academic Social Science Studies, C.5, S.8, s.21-35.

Aktaş, Şerif (1980). *"Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonlarında "Mutavassıtîn" Grubun Edebî Düşüncesi Hakkında"*, Birinci Milli Türkoloji Kongresi Tebliğler, Kervan Yayınları, İstanbul.

Aktulum, Kubilay (2008). *"Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk"*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, S. 1, s. 1-14.

Ali Kemal (1894). *"Bir Numûne-i Tenkid"*, Mekteb Mecmuası, nr. 9, s. 413-422.

Alver, Ahmet (2012). *"İlk Dönem Türk Romanlarında Yanlış Batılılaşma Sonucu Yabancılaşan Karakterler"*, Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi C.1, S.2, s. 27-36.

Arslan, Fatih (2007). *"Bireyselleşme Sürecinde Dirse Han Oğlu Buğaç"*, Türk Dili, S.666, s.498-505.

Arslan, Fatih (2008), *"Metaforik Tercihler Bakımından Akif'i Okuyabilmek"*, Uluslararası 1.Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu, Burdur, s.259-264.

Arslan, Fatih (2010). *"Anakronist (Anachronist) Dünyayı Yeniden Yorumlamada Tanzimat↔Sanat↔İnsan Algılaması"*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.20, S.1, s. 203-210.

Arslan, Fatih (2012). *"Tevfik Fikret Evreninde Gözden Kaçan Bir Küçük Kitap: Fuad Köprülü'nün "Tevfik Fikret ve Ahlâkı""*, Turkish Studies, C. 7, S. 4, S. 783-798.

Arslan, Fatih (2012). *"Yitik Kentin Kapalı Huzursuz Şairi: Turgut Uyar"*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(10), s. 1-8.

Arslan, Fatih (2015). *"Simge ve Değer Yüklemesinin Kıyısında Şiirsel Bir Söylem: Cengiz Aytmatov'un Sembolik Dili ve "Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek""*, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S. 5, Bahar.

Arslan, Fatih (2016). *"Doğurgan Renkler İkileminde Turgut Uyar Okuma Biçimleri/İlk Tercih: Siyah ve Beyaz"*, İdil Dergisi, C. 5, S. 25, s. 1351-1361.

Arslan, Fatih (2017). *"Atilla İlhan'ın Şiir Kadınlarında Annelik Biçimleri: Sığınma, Doğurgan, Sevgili…"*, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, C.5, S.9, s. 29-41.

Arslan, Fatih (2017). *"Cengiz Aytmatov'un 'Dişi Kurdun Rüyaları'nda Mekân-Varlık İlişkisi"*, **Romanda Mekân** (Editörler: Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin), Akçağ Yayınları, Ankara, s.245-263.

Arslan, Fatih (2017). *"Çile'de Zaman ya da Zamanın Trajik Eğilimleri"*, Researcher: Social Science Studies, C.5, S.9, s.71-84.

Atak, Hasan; Taştan, Nuray (2012). *"Romantik İlişkiler ve Aşk"*, Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, C.4, S.4, s.520-546.

Aytekin, Halil (2003). *"XIX.Yüzyıl Fransız ve Türk Romanında Kötü Yola Düşmüş Kadın Portrelerinin Karşılaştırılması"*, İlmî Araştırmalar, S.16, s.19-34.

Batal, Salih (2016). *"Yoksulluk Kavramının Yerelleşmesi: Kentsel Yoksulluk ve Yerel Yönetimlerin Konuya Yaklaşması"*, The Journal of Academic Social Science Studies, S.52, s.301-316.

Batıislam, H. Dilek (2003). *"Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm"*, Folklor/Edebiyat C. IX, S. XXXIV, Ankara, s. 186-199.

Bayrak, Özcan (2008). "*Yaşam Sürecinde Var Olan Yozlaşma Teminin Haldun Taner'in Hikâyelerine Yansıması"*, E-Journal Of New World Science Academy, C.3, S.4, s. 742-752.

Bayrak, Özcan; Dağ, Necla (2013). *" "Şaşırdım Kaldı İşte" Şiirinde Aşk Teminin Çözümlenmesi"*, The Journal of Academic Social Science Studies, C.6, S.3, s.1009-1020.

Bildik, Tezan (2013). *"Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas"*, Ege Tıp Dergisi, C.52, S.4, s. 223-229.

Bilgin, Rıfat (2012). *"Sokakta Çalışan Çocukları Bekleyen Risk ve Tehlikeler: Diyarbakır Örneği"*, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, C.8, S. 15, s. 79-96.

Boynukara, Hasan (2003). *"Edebiyatın Tükenmez Malzemesi: Yoksulluk"*, **Yoksulluk**, III. Cilt, Deniz Feneri Yayınları.

Boynukara, Hasan (2005). *"Hikâye ve Hikâye Kavramları"*, Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.4, S.46-47, s. 131-137

Bulut, Yıldıray (2014). *"Tarık Buğra'nın Romanlarında Kadın, Erkek İzlekleri ve Birbirleriyle Olan İlişkileri"*, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, C.9, S.3, s.311-320.

Burcu Yılmaz, Ebru (2011). *"Tarık Buğra'nın Romanlarında "Kişi Olma Süreci" ve "Bireyleşim" Macerası"*, **Tarık Buğra**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.293-306.

Burcu Yılmaz, Ebru (2016). *"Tanzimat Devri Türk Şiirinde Müstereddit Bir Tesir Olarak Soru ve Sorgulama"*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.4, S.24 (Prof.Dr. İbrahim Kavaz Özel Sayısı), s.101-121.

Çelik, Mehmet (2013). *"Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye ve Şıpsevdi Romanlarında Yanlış Batılılaşma"*, Türkiyat Mecmuası, C.23, S.1, s.27-34.

Demir, Hilal (2013). *"Fatma Aliye Hanım'ın Çerçevesinden Kadın Haklarının Sınırları"*, Turkish Studies, C. 8, S.9, s. 1059-1068.

Deveci, Mutlu (2003). *"Ferit Edgü'nün "Beklenmeyen Konuk" Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme"*, Türkoloji Dergisi, S. 16, s. 181-192.

Deveci, Mutlu (2013). *"Mehmet Harmancı'nın Küçürek Öykülerinde Gündelik Kuşatma Altındaki İnsanın Varoluş Görüngüleri"*, Turkish Studies, C. 8, S. 1, s. 2907-2921.

Eliuz, Ülkü (2008). *"Meşrutiyete Giden Süreçte Yeni Kadın İmgesi: Fatma Makbule Leman"*, Bilig, S. 47, s. 177-192.

Eliuz, Ülkü (2011). *"Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak"*, Turkish Studies, C. 6, S.3, s. 221-232.

Erdoğan, Aynur (2010). *"Tanzimat Döneminde Yurtdışına Öğrenci Gönderme Olgusu ve Osmanlı Modernleşmesine Etkileri"*, Sosyoloji Dergisi, C.3, S.20, s. 121-151.

Erel, Sevim. (1990). *"Türk Ailesinin Durumu ve Ev Ekonomisi"*, Türk Kültürü, C.28, S. 327.

Erzene Bürgin, Defne (2014). *"Feminist Kuram"*, **Kadın ve Toplum**, Meta Basım, İzmir.

Etöz, Abdülkadir (2005). *"Nefis Terbiyesi İle İlgili Bazı Ayetler"*, **İslâm'da Aile ve Çocuk Terbiyesi I**, Ensar Neşriyat, İstanbul.

Friedman, Norman (2009). *"Roman ile Hikâyede Görüş Açısı"*, **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar** (Yayıma Hazırlayan: Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Gariper, Cafer (2007). *"Ara Nesil"*, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 109-120.

Günay-Erkol, Çimen (2011). *"Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm"*, Türkiyat Mecmuası, C.21/Güz, s.147-175.

Gündoğan, Ali Osman (2010). *"Eylemde Sorumluluk ve Özgürlük İlişkisi"*, http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Bildiri/Ali-Osman-Gundogan-Eylemde-Sorumluluk-ve-Ozgurluk.pdf

Gündüz, Ahmet (2012). *"Tarihi Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi"*, The Journal of Academic Social Science Studies, C. 5, S. 5, s. 129-148.

Heidegger, Martin (1997). *"Zaman Kavramı"* (Çeviren: Doğan Şahiner), Cogito, S. 11, s. 29-41.

Kala, Muhammed Enes (2016). *"Darbeye Kafa Tutmanın İnsani İmkânı: Sosyal Bünyeyi İnşa Etmek ve Ona Dost Olmak"*, Adam Akademi, C.6, S.2, s. 21-36.

Kanter, Beyhan (2008). *"Ölüm ve Yalnızlık Ekseninde Sabahattin Kudret Aksal'ın Öyküleri"*, İnsan Bilimleri Araştırmaları, C.10, S.19, s.111-120.

Kanter, Beyhan (2008). *"Tevfik Fikret'in "Şermin"den Önceki Şiirlerinde Çocuk Teminin İşlenişi"*, TÜBAR-XXIV, s. 37-52.

Kanter, Beyhan (2015). *"Peyami Safa'nın Romanlarında Beden İmgesi"*, Peyami Safa, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.253-287.

Kanter, Beyhan (2016). *"Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Eril Tahakkümün Sınırında Gezinen Kadınlar"*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.4, S. 24 (Prof.Dr. İbrahim Kavaz Özel Sayısı), s. 84-94.

King, Anne Mills; Kurtinis, Sandra (2009). *"Kurmaca Anlatı Türünün Temel Öğeleri"*, **Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar** (Yayıma Hazırlayan: Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 31-36.

Korkmaz, Ferhat (2013). *"Mehmed Gönenç'in Şiirlerinde Ölüm Teması"*, The Journal of Academic Social Science Studies, C.6, S.4, s.585-597.

Korkmaz, Ramazan (2007). *"Romanda Mekânın Poetiği"*, **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen Armağanı**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2007). *"Servet-i Fünun Edebiyatı"*, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara.

Kut, A. Turgut (1985). *"Ermeni Harfli Türkçe Telif ve Tercüme Konuları"*, **Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi Tebliğler II Türk Edebiyatı**, İstanbul.

Küçükler Kuşçu, Nuray (2014). *"Tanzimat Romanında Kişiler ve Eğitim"*, Turkish Studies, Volume 9/6, s. 773-781.

Külahlıoğlu İslam, Ayşenur (2007). *"Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi"*, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara.

Levend, Agah Sırrı (1967). *"Divân Edebiyatında Hikâyeler"*, TDAY, Belleten, s. 71-117.

Mehmed Refet (1894). *"İntikâd"*, Hazine-i Fünûn, nr.52, s.415-418.

Mehmed Ziver (1886). *"Münakaşât-ı Edebiyemize Dair"*, Gülşen Mecmuası, nr. 14, s. 54-59.

Menemenlizâde Mehmet Tahir (1883). *"Mektub Yolunda Birisine Hitâben Yazılmış Bir Makaledir"*, Güneş Mecmuası, C.1, nr.6, s. 253-258.

Menemenlizâde Mehmed Tahir (1886). *"Edebiyatımıza Dair Bir İki Söz-Hâmid"*, Gayret Mecmuası, nr. 11, s. 42-44; nr.14, s.54-56; nr.15, s.60; nr.21, s.82-82.

Nurettin Ferruh (1311). *"Sanat"*, Malûmât, nr. 33-34, 18 Nisan 1311, s. 710-712)

Okumuş, Ejder (2011). "Bir Sosyal Eşitsizlik Örneği Olarak Yoksulluğun Dinî Meşrûlaştırımı", e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi www.e-sarkiyat.com, S. V, s. 1-14.

Ören, Kenan; Negiz, Nilüfer; Akman, Elvettin (2012). *"Kadınların Yoksullukla Mücadele Aracı Mikro Kredi: Deneyimler Üzerinden Bir İnceleme"*, Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, C.26, S.2, s.313-338.

Özarslan, Ersin (1996). *"Edebiyatta Nesil Meselesi ve Ara Nesil"*, Kubbealtı Akademi Mecmuası, S. 25/4, s.187-200.

Özcan, Tarık (2000). *"Romanda Sosyal Ortam"*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 10, S.2, s. 99-110.

Özcan, Tarık (2002). *"Nur Baba Romanında Nigâr Hanımın Niyet ve Eylemleri Üzerine Bir Çözümleme"*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.12, S.1, s. 87-96.

Özcan, Tarık (2005). *"Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Ortadoğu İmgesi"*, Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi, C. III, S. 1, s. 121-128.

Özcan, Tarık (2006). *"Cenap Şahabettin'in Şiirlerinde Şiir-Kadın İmgesi"*, Türk Dili Dergisi, S. 115, s. 30-33.

Özcan, Tarık (2006). *"Şinasi'nin Şiirinde Dil ve Üslup"*, Türk Dili, C. XCII, S. 658, s. 359-367.

Özcan, Tarık (2007). *"Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatrolarında Trajik Durum"*, Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu, Ankara, s. 165-174.

Özcan, Tarık (2010). *"Bir Tutunamayanın Kara Yazgısı"*, Roman Kahramanları, S.2, s. 55-57.

Özcan, Tarık (2013). *"Modern Bir Öncü: Keloğlan"*, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, S.65, s. 247-258.

Özcan, Tarık (2013). *"Şeref Tan'ın Şiirlerinde Harput İmajı"*, **Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu Bildiriler**, Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, C.2, s.961-968.

Özcan, Tarık (2014). *"Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim Şiirine Metinlerarası Bir Yaklaşım"*, **Türk Edebiyatına Açılan Pencere İnci Enginün Armağanı** (Editör: Hülya Argunşah), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, s.395-402.

Özgül, M. Kayahan (2005). *"Hikâyenin Romanı"*, Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ankara, s. 33-41.

Sağlık, Şaban (2005). *"Parodiden Varoluş'a Öykünün Evrensel Dili"*, Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.4, S.46-47, s.138-151.

Saraç, Simge (2013). *"Toplumsal Cinsiyet"*, **Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları**, Atılım Üniversitesi Yayınları, Ankara, s. 27-32.

Şahin, Veysel (2009). *"Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü"*, Turkish Studies, C.4, S.8, s.2099-2128.

Şahin, Veysel (2013). *"Oğuz Atay'ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma"*, Turkish Studies, C. 8, s. 2313-2322, Ankara.

Şahin, Veysel (2016). *"Sosyolojik Açıdan Ağır Hayatın "Ağır Roman"ı ve Metin Kaçan"*, Mecmua Uluslarası Sosyal Bilimler Dergisi, S. 2, s. 11-28.

Toksöz, Hatice (2012). *"Osmanlı Klasik Dönem Ahlak Eserlerinde Çocuk Eğitimi"*, **Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak**, Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, İstanbul, s. 53-94.

Türkmenoğlu, Sevgül (2014). *"Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Kadınlar"*, İdil Dergis,, C.3, S.2, s. 79-96.

Uç, Himmet (2006). *"Farklı Bir Batılılaşma Anlayışını Temsil Edenler: Mutasavvıtîn"*, Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, C.7, s. 407-440.

Uçan, Lale (2012). *"Osmanlı Çocuk Dergilerinin Çocuk Kimliği Üzerine Etkileri"*, **Osmanlı Dünyasında Çocuk Olmak**, Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, İstanbul, s. 167-205.

Yazıcı, Hüseyin (1998). *"Hikâye"*, İslâm Ansiklopedisi, C. 17, s. 479-485

Yılmaz, Musa Kâzım (2005). *"İslamî Aile Kuruluşu, Fertleri ve Sorumlulukları"*, **İslâm'da Aile ve Çocuk Terbiyesi-1**, Ensar Neşriyat, İstanbul.

1.3. Tezler

Babacan, Mahmut (1993). Ara Nesilde Tenkit, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Eliuz, Ülkü (2004). **Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Elazığ.

Kanter, M. Fatih (2008). **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek** (Basılmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Karagülle, Fırat (2004). Ara Nesil Romanında Sosyal Muhteva, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Önal, Mehmet (1985). Vecihî Bey'in Hikâyelerinde Fiktif Yapı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara.

Özarslan, Ersin (1994). Ara Nesil Edebiyatçısı ve Gazetecisi Mustafa Reşîd Bey Hayatı ve Eserleri (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Özdoğan, Fatih (2009). **Yoksulluk Kültürü Yaklaşımına Eleştirel Bir Bakış** (Sosyal Yardım Uzmanlık Tezi), Başbakanlık Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Genel Müdürlüğü, Ankara.

Şahin, Veysel (2006). **Tahsin Yücel Öyküleri Üzerine Bir İnceleme**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ

Uyanık, Seda (2007). **19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri**, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

2.Ara Nesil Dönemi Hikâye Kaynakçası

2.1.Dergilerde ve Gazetelerde Yayımlanan Hikâyeler

Abdullah Zühdü (1890). *"Zavallı Âşık"*, Saâdet, nr.1656-1657, s.3.

Abdullah Zühdü (1891). *"Armanda"*, Saâdet, nr.2005, s.3; nr.2014, s.3; nr.2015, s.3.

Abdullah Zühdü (1891). *"İki Gonca"*, Saâdet, nr.1854, s.3; nr.1856, s.3; nr.1863, s.3.

Abdullah Zühdü (1891). *"Küçük Musikici"*, Saâdet, nr.1656, s.3; nr.1657, s.3.

Abdullah Zühdü (1891). *"Solmuş Çiçek"*, Saâdet, nr.1986, s.3; nr.1987, s.3; nr.1995, s.3.

Abdullah Zühdü (1894). *"İbtilâ-yı Sanat"*, İkdâm, nr.100, s.3.

Abdullah Zühdü (1895). *"Ser Halka-i Rindân"*, İkdâm, nr.199, s.3-4.

Abdullah Zühdü (1896). *"Arnavut Köyünden"*, Saâdet, nr.3761, s.3.

Abdullah Zühdü (1900). *"Hayal ve Hakikat"*, Saâdet, nr.4044, s.3; nr.4051, s.3; nr.4058, s.3.

Abdullah Zühdü (1900). *"Kalbimden"*, Saâdet, nr.4076, s.3.

Abdülhak Mihrünnisa Hanım (1881). *"Küçük Bir Aslın Büyük Bir Fer'î"*, Hazine-i Evrâk, nr. 21, s. 332-336.

Abdülkerim Hâdi (1899). *"Ferdâ-yı Elem"*, Sabah, nr.3300, s.2-3.

Abdülvahab (1888). *"Masum Çocuk"*, Nilüfer, nr.24, s.188.

Adem Rıza (1900). *"Zavallı Nâdire"*, İrtikâ, nr.90-42, s.165-166.

Ağlarcazâde Hakkı (1890). *"Püskülde Belâ!"*, Nilüfer, nr.40, s.447-448.

Ahmed Hikmet (1895). *"Vesîm Bey"*, Maârif, C.7, nr. 193, s. 334-336; nr.194, s. 342-345; nr.195, s. 356-358; nr.196, s.367-369; nr.197, s.379-381.

Ahmed Râsim (1893). *"Mihnet-i Kalb"*, Hazine-i Fünûn, nr. 10, s. 78-79.

Ahmed Râsim (1894). *"En Uzun Gece"*, Hazine-i Fünûn, nr. 30, s. 241-241.

Ahmed Râsim (1894). *"Mini Mini Yaramaz"*, İkdâm, nr.121, s.3-4.

Ahmed Râsim (1894). *"Sefîl"*, Hazine-i Fünûn, nr. 31, s. 250-252.

Ahmed Râsim (1895). *"Bikr-i Hayâl"*, Malûmât, nr.21, s.450-452.

Ahmed Râsim (1895). *"Kitâbe-i Gam"*, Malûmât, nr.23, s.498-501; nr.24, s.543-545; nr.25, s.561-562; nr.28, s.620-621; nr.37, s. 797-798; nr.48, s.1051-1052.

Ahmed Râsim (1895). *"Yavrumun Yavrusu"*, İkdâm, nr.442, s.3.

Ahmed Râsim (1896). *"Ak Saç"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 47-48, s. 470-471.

Ahmed Râsim (1896). *"Ela Gözler"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 36, s. 386-387.

Ahmed Râsim (1896). *"Karlı Bir Gün"*, Hazine-i Fünûn, nr. 41, s. 420-421.

Ahmed Râsim (1899). *"Siz Misiniz?"*, Ömr-i Edebî III, s.44-49.

Ahmed Râsim (1899). *"Tıfl-ı Hâil"*, Ömr-i Edebî III, s. 38-40.

Ali Firûzân (1899). *"Kadıköy Vapuru"*, Sabah, nr.3302, s.3-4.

Ali Kâmî (1899). *"Avdet-i Nâdimâne"*, Sabah, nr.3296, s.2.

Ali Kâmî (1899). *"Fâideli Bir Yalan"*, Sabah, nr.3307, s.3

Ali Kâmî (1899). *"Lezzet-i İftirâk"*, Sabah, nr.3293, s.2.

Ali Kâmî (1899). *"Yasemin"*, Sabah, nr.3287, s.2.

Ali Kemâl (1885). *"Şeb-i Mehtâb"*, Gülşen, nr.5, s.18-19.

Ali Kemâl (1898). *"Lola"*, İkdâm, nr.1281, s.3-4.

Ali Kemâl (1898). *"Nesteren"*, İkdâm, nr.1267, s.3.

Ali Kemâl (1898). *"Son Dermân"*, İkdâm, nr.1290, s.3-4.

Ali Kemâl (1898). *"Yadigâr"*, İkdâm, nr.1473, s.4.

Ali Kemâl (1898). *"Zavallı Refik"*, İkdâm, nr.1291, s.3-4.

Ali Kemâl (1901). *"Hacı Baba"*, Mecmua-i Kemâl, C.1, nr.1, s.164-166.

Ali Kemâl (1901). *"Nil Kenarında"*, Mecmua-i Kemâl, C.1, nr.1, s.166-168.

Ali Kemâl (1901). *"Şefikâ"*, Mecmua-i Kemâl, C.1, nr.1, s.160-164.

Ali Rıza Seyfi (1899). *"Bir Gemicinin Mektubu"*, Malûmât, C.8, nr.191, s.1421-1422; nr.192, s.1445-1447.

Ali Rıza Seyfi (1899). *"Yarım Mektub"*, Malûmât, C.8, nr.193, s.13-14.

Asımzâde Halil Refet (1896). *"Jul ve Biraderi Aleksandr"*, Malûmât, C.3, nr.57, s.176-177.

Asımzâde Halil Refet (1897). *"Biletçi ve Ailesi"*, Malûmât, C.3, nr.65, s.344-345.

Askerzâde Mustafa Âsım (1896). *"Ormanda"*, Saâdet, nr.3669, s.3.

Askerzâde Mustafa Âsım (1896). *"Zavallı Yelpaze"*, Saâdet, nr.3685, s.3.

Avanzâde Mehmed Süleyman (1899). *"Bayram Gecesi"*, Sabah, nr.3314, s.2.

Avanzâde Mehmed Süleyman (1899). *"Deniz Üstünde"*, Sabah, nr.3318, s.3.

Avanzâde Mehmed Süleyman (1899). *"O Kadın"*, Sabah, nr.3298, s.3.

Avanzâde Mehmed Süleyman (1899). *"Yine O Kadın"*, Sabah, nr.3306, s.2.

Avnî (1893). *"Altı Kişilik Akşam Taamı"*, Saâdet, nr.2553, s.3.

Avnî (1893). *"Bir Norveçli'nin Mübalağası"*, Saâdet, nr.2550, s.3.

A.Nâdir (1895). *"Hande!"*, Maârif, C.4, nr. 183, s. 218-219; nr. 184, s. 224-225; nr. 185, s. 234-236.

A.Nâdir (1896). *"Avcı"*, Maârif, C.5, nr. 7, s. 100-103.

A.Nimet (1895). *"Biçâre İhtiyar"*, Saâdet, nr.3276, s.3; nr.3277, s.3.

A.Nimet (1895). *"Resim Taslağı"*, Saâdet, nr.3284, s.3.

A.Nimet (1895). *"Unutulmuş Kız"*, Saâdet, nr.3278, s.3.

A. Râsime (1897). *"Ahzan-ı Hazan"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.132, s.2.

A. Râsime (1898). *"Vapurda"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.154, s.2.

A. Râsime (1899). *"İki Hemşire Arasında"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.227, s.2.

A.Seniyy (1896). *"Âkıbet-i Tevekkül"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 35, s. 378-379; nr. 36, s. 387-388; nr.39-40, s. 414-415.

Balıkesirli Bir Genç (1891). *"Garîb Bir Tesâdüf"*, Nilüfer, nr.53, s.646-647.

Bedri Ziyâ (1895). *"Âgâh"*, Malûmât, nr.26, s. 579-581; nr.28, s.624-625.

Bekir Sıdkı (1895). *"Küçük Bir Sergüzeşt"*, Saâdet, nr.3489, s.3.

Bir Hanımefendi (1888). *"Bir Sevdâzede ile Refakat"*, Saâdet, nr.1031, s.3; nr.1037, s.3.

Bir Kâriʿ(1896). *"Sergüzeştim"*, Malûmât, nr.61, s.256-257; nr.62, s.276-278; nr.63, s.293.

Bir Zât (1894). *"Bir Küçük Heveskâr-ı Kemâl"*, Hazine-i Fünûn, nr. 37, s. 298-300.

Cerrâhizâde A.Sacid (1894). *"Hicrân"*, Malûmât, nr.14, s.111-112.

Ebulfaruk A. (1897). *"Meşher-i Ahzândan Bir Levha"*, Malûmât, C.3, nr.70, s.442-445.

Emine Vahide (1895). *"Bir Mütehassisenin Tefekkürâtı"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.13, s.2.

Emine Semiye (1896). *"Hiss-i Rekâbet"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.76, s.3; nr.81, s.3.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Arzu-yı Hayat"*, Resimli Gazete, nr.75.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Fakîr"*, Resimli Gazete, nr.85.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Hasbihâl Yahûd Bir Levha-i Sevâd"*, Resimli Gazete, nr.81; nr.82.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"İnşirâh Aşk"*, Resimli Gazete, nr.79.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"İtiraf"*, Resimli Gazete, nr.75.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Mülakât"*, Resimli Gazete, nr.88.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Son Yaprak"*, Resimli Gazete, nr.90.

Ermenekli Hasan Rüştü (1892). *"Tereddüt"*, Resimli Gazete, nr.91.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). *"Menâzır-ı Tıflâne"*, Resimli Gazete, nr.95.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). *"Meserret-i Tıflâne"*, Resimli Gazete, nr.104.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). *"Arzu-yı Tıflâne"*, Resimli Gazete, nr.106.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). *"Neşve-i Tıflâne"*, Resimli Gazete, nr.107.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). *"Hâhiş-i Tıflâne"*, Resimli Gazete, nr.107.

Ermenekli Hasan Rüştü (1893). Hikâyenin ismi belli değil, Resimli Gazete, nr.100.

Eyüp Sabri Efendi (1889). *"Bolu'da Haziranın On Yedinci Sabahı"*, Nilüfer, nr.33, s.335.

Fâik Ali (1901). *"Küçük Hasan"*, İrtikâ, nr.93-45, s.179-180.

Fâtıma Fahrün'nisâ (1900). *"Küçük Hikâyeler"*, İrtikâ, nr.61-13, s.52; nr.62-14, s.56; nr.64-16, s.64; nr.65-17, s.68; nr.66-18, s.72; nr.69-21, s.84; nr.72-24, s.96.

Fâtıma Fahrün'nisâ (1900). *"Küçük Hikâyeler"*, İrtikâ, nr.74-26, s.103-104; nr.76-28, s.112; nr.77-29, s.116.

Ferîd Rebîî (1900). *"Serâçe-i Hayâl"*, Malûmât, C.12, nr.267, s.344-345.

Fikret (1895). *"Vâlidelik"*, Maârif, C.7, nr. 186, s. 251-252; nr. 187, s. 260-261; nr. 188, s. 269-271; nr. 189, s. 284-286; nr. 190, s. 296-298; nr.191, s. 307-311.

F. İskender (1897). *"Bir Sergüzeşt-i Bedbahtâne"*, Malûmât, C.3, nr.64, s.323-324; nr.66, s.357-358.

Hakî (1901). *"Bir Vâlidenin Hatası"*, Saâdet, nr.4143, s.3.

Hakî (1901). *"Dilenci Kız"*, Saâdet, nr.4149, s.3; nr.4150, s.3.

Hakî (1901). *"Nişanlı"*, Saâdet, nr.4136, s.3.

Hakî (1901). *"Tuhaf Bir Serpuş"*, Saâdet, nr.4139, s.3.

Halil Edîb (1885). *"Felâket-i Aşk"*, Saâdet, nr.40, s.3.

Halil Edîb (1885). *"İnkisâr-ı Aşk"*, Saâdet, nr.34, s.3.

Hikmet Şinasi (1894). *"Hüsn-i Hizmet Mükâfatsız Kalmaz"*, İkdâm, nr.107, s.4.

Hüseyin Servet (1900). *"Son Kurşun"*, İrtikâ, nr.54-6, s.23-24.

Hüseyin Vassaf (1891). *"Ziyafet Belâsı"*, Saâdet, nr.1996, s.3; nr.1997, s.3.

Hüseyin Ziyâ (1892). *"Hikâye"*, Maârif, C.2, nr. 40, s. 221.

H. Behice (1895). *"Pakize"*, Maârif, C.7, nr. 198, s. 391-393; nr.199, s.404-406; nr. 200, s. 416-417; nr.201, s.431-432; nr. 202, s. 442-443, nr.203, s. 458-459; nr.204, s. 466-468; nr.1, s.4-6; nr.2, s. 28-29; nr.3, s.37-38; nr.4, s.52-54.

H. Nâdir (1896). *"Sanki Anne Olmuş"*, Saâdet, nr.3729, s.3.

H. Tahsîn (1885). *"Sefahât Yahud Sefâlet"*, Saâdet, nr.11, s.3.

İbnü'l-Âsım (1900). *"Zâhire"*, İrtikâ, nr.60-12, s.48.

İbnü'l-Hızır Rüştü (1896). *"İyilik Unutulmuyor"*, Malûmât, nr. 44, s. 966-967.

İbrahim (1896). *"Ziyâfet Hülyası"*, Saâdet, nr.3595, s.3.

İsimsiz 1 (1882). *"Demirci"*, Mecmua-i Ebüzziyâ, nr.26, s.825-826.

İsimsiz 2 (1882). *"Mahbusun Oğlu"*, Mecmua-i Ebüzziyâ, nr.26, s.824-825.

İsimsiz 3 (1887). *"Bir Âşık-ı Mahrûmun Ruyâ-yı Hâili"*, Teavün-i Aklâm, nr.10, s.75-76; nr.11, s.85-87; nr.12, s.91-92.

İsimsiz 4 (1887). *"Kıskançlığın Cezası"*, Teavün-i Aklâm, nr.1, s.7-8.

İsimsiz 5 (1887). *"Letâif"*, Nilüfer, nr.7, s.4.

İsimsiz 6 (1888). *"Ağlar Mısın Güler Misin"*, Nilüfer, nr.21, s.168.

İsimsiz 7 (1888). *"Asar-ı Mütenevvia"*, Nilüfer, nr.15, s.120.

İsimsiz 8 (1890). *"Bir Hikâye-i Latife"*, Nilüfer, nr.43, s.493-496.

İsimsiz 9 (1890). *"Sadakatsiz Bir Zevcenin Muhakemesi"*, Saâdet, nr.1669, s.3.

İsimsiz 10 (1891). *"Bir Masumun Vefatı Yahud Sergüzeştimden Bir Parça"*, Nilüfer, nr.52, s.639-640.

İsimsiz 11 (1891). *"Mürekkep Hokkası"*, Saâdet, nr.1916, s.3.

İsimsiz 12 (1892). *"Ciddi Bir Müşteri"*, Saâdet, nr.2160, s.3.

İsimsiz 13 (1894). *"Sevdâ-yı Masûmâne"*, İkdâm, nr.130, s.3.

İsimsiz 14 (1895). *"Ama"*, Saâdet, nr.3285, s.3.

İsimsiz 15 (1895). *"Beyoğlu Hatıralarından"*, Sabah, nr.2276, s.3-4.

İsimsiz 16 (1895). *"Bir Cüzdan Hikâyesi"*, Saâdet, nr.3290, s.3.

İsimsiz 17 (1895). *"Bir Çift Potin"*, Saâdet, nr.3296, s.3.

İsimsiz 18 (1895). *"Bir Dost"*, Saâdet, nr.3288, s.3.

İsimsiz 19 (1895). *"Bir Hayât-ı Hakimâne"*, Saâdet, nr.3251, s.3; nr.3252, s.3.

İsimsiz 20 (1895). *"Bir Sergüzeşt-i Acaib"*, Saâdet, nr.3293, s.3.

İsimsiz 21 (1895). *"Bir Tecrübe-i Râz-ı Derûn"*, Saâdet, nr.3289, s.3.

İsimsiz 22 (1895). *"Çıngıraklı Yılan"*, Sabah, nr.2199, s.3-4.

İsimsiz 23 (1895). *"Daima Güzel"*, Saâdet, nr.3297, s.3.

İsimsiz 24 (1895). *"Davete İcâbet"*, Saâdet, nr.3383, s.3.

İsimsiz 25 (1895). *"Entari"*, İkdâm, nr.263, s.4.

İsimsiz 26 (1895). *"Güvercin"*, Sabah, nr.2225, s.4.

İsimsiz 27 (1895). *"Hakiki Bir Facia"*, Sabah, nr.2205, s.3.

İsimsiz 28 (1895). *"Hanende"*, Saâdet, nr.3287, s.3.

İsimsiz 29 (1895). *"İki Arkadaş"*, Saâdet, nr.3291, s.3.

İsimsiz 30 (1895). *"İzdivac"*, Saâdet, nr.3357, s.3; nr.3359, s.3; nr.3361, s.3; nr.3362, s.3, nr.3364, s.3; nr.3366, s.3.

İsimsiz 31 (1895). *"Kitâb-ı Maziden Bir Sahife"*, Sabah, nr.2235, s.4.

İsimsiz 32 (1895). *"Öksüz"*, Sabah, nr.2295, s.3.

İsimsiz 33 (1895). *"Son Tecrübe"*, Sabah, nr.2232, s.3-4.

İsimsiz 34 (1895). *"Süt Nine"*, Saâdet, nr.3430, s.3.

İsimsiz 35 (1895). *"Şeb-i Yeldâ"*, Saâdet, 3232, s.3.

İsimsiz 36 (1895). *"Telakki-i İntizâr"*, Saâdet, nr.3444, s.3.

İsimsiz 37 (1895). *"Temâşâ-yı Fecr"*, Saâdet, nr.3456, s.3.

İsimsiz 38 (1895). *"Tulû"*, Saâdet, nr.3390, s.3.

İsimsiz 39 (1895). *"Yalancı"*, Saâdet, nr.3474, s.3.

İsimsiz 40 (1896). *"Alicenâb"*, Sabah, nr.2374, s.3-4.

İsimsiz 41 (1896). *"Hâtıra"*, Sabah, nr.2546, s.3-4.

İsimsiz 42 (1896). *"Hayırsız Evlâd"*, Sabah, nr.2438, s.3-4.

İsimsiz 43 (1896). *"Kıymetli Bir Yadigâr"*, Sabah, nr.2407, s.3-4.

İsimsiz 44 (1896). *"Nimetşinas"*, Sabah, nr.2338, s.4.

İsimsiz 45 (1896). *"Postadan Alınmak Üzere"*, Sabah, nr.2515, s.3.

İsimsiz 46 (1896). *"Şeb-i Mehtâb"*, Sabah, nr.2364, s.4.

İsimsiz 47 (1896). *"Tütün"*, İkdâm, nr.566, s.3.

İsimsiz 48 (1897). *"Bir Buçuk Lira İçin"*, Sabah, nr.2351, s.3-4.

İsimsiz 49 (1899). *"Aşkta Tarziye"*, Sabah, nr.3316, s.3.

İsmail Avni (1894). *"Hissiyât-ı Tıflâne"*, İkdâm, nr.114, s.3-4.

İsmet (1895). *"Bîçâre Çocuk! Zavallı Mâder"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr. 12, s.3.

İsmet (1895). *"Dedikodu"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.13, s.4.

İsmet (1895). *"Nafile Hanım"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.33, s.3.

İsmet (1896). *"Eribe Hanım"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.45, s.4.

İsmet (1896). *"Nafile Hanım'ın Mahdumu"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.37, s.3.

İsmet (1898). *"Alîl"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.171, s.2.

Kâtibzâde Nazîf (1900). *"Küçük Hikâyeler"*, İrtikâ, nr.81-33, s.132.

Lütfiye (1896). *"Bedbaht Peder Yahûd Talihsiz Çocuk"*, Saâdet, nr.3639, s.3; nr.3640, s.3.

Mahmud Kenan (1896). *"O!"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 47-48, s. 474-476.

Mahmud Sâdık (1900). *"Bir Leyl-i Garâm"*, Saâdet, nr.4030, s.3; nr.4035, s.3.

Mehmed Celâl (1885). *"İhtiyâr Şâir"*, Şafak, C.1, nr.6, s.138-141.

Mehmed Celâl (1885). *"İki Sevdâzede"*, Şafak, C.1, nr. 2, s.27-30.

Mehmed Celâl (1891). *"Bahâr-ı Hayâtın Bir Goncesi"*, Resimli Gazete, nr.37, s.454-456.

Mehmed Celâl (1891). *"Bir Tebessümün Tesiri"*, Resimli Gazete, nr.21, s.259-260.

Mehmed Celâl (1891). *"Gözyaşından Sonra Tebessüm"*, Resimli Gazete, nr.23, s.283-284.

Mehmed Celâl (1891). *"Hüzn İçinde Sürûr*", Resimli Gazete, nr.31, s.384.

Mehmed Celâl (1891). *"Kanarya"*, Resimli Gazete, nr.24, s.298-300.

Mehmed Celâl (1891). *"Mezar-ı Mâder"*, Resimli Gazete, nr.22, s.271-272.

Mehmed Celâl (1891). *"Tahattur"*, Resimli Gazete, nr.20, s.247-248.

Mehmed Celâl (1891). *"Tarladan Avdet"*, Resimli Gazete, nr.11, s.136-138.

Mehmed Celâl (1891). *"Tefekkür"*, Resimli Gazete, nr.36, s.442-444.

Mehmed Celâl (1891). *"Yuva"*, Resimli Gazete, nr.12, s.146.

Mehmed Celâl (1892). *"Hasta Çocuk"*, Maârif, C.2, nr.2, s.4.

Mehmed Celâl (1892). *"Heves"*, Resimli Gazete, nr.43, s.526-527.

Mehmed Celâl (1892). *"İki Bebek"*, Maârif, C.2, nr.39, s.196-197.

Mehmed Celâl (1892). *"İmtihân"*, Resimli Gazete, nr.45, s.545-549.

Mehmed Celâl (1892). *"Oyun"*, Maârif, C.2, nr. 38, s. 185-187; nr. 40, s. 215-218.

Mehmed Celâl (1892). *"Tesir-i Nazar"*, Resimli Gazete, nr.65, s.200-202.

Mehmed Celâl (1892). *"Yaprak"*, Resimli Gazete, nr.46, s.567-568.

Mehmed Celâl (1893). *"Bir Levha-i Masûmâne Yahud Firâr"*, Hazine-i Fünûn, nr. 19, s. 150-151.

Mehmed Celâl (1893). *"Pek Muztarib!"*, Hazine-i Fünûn, nr. 21, s. 167-168.

Mehmed Celâl (1893). *"Vâlidem Uyuyor Mu?"*, Resimli Gazete, nr.103, s.734-735.

Mehmed Celâl (1894). *"Avdet"*, Maârif, nr. 128, s. 372-374.

Mehmed Celâl (1894). *"Bir Çiçekçi Kızı"*, Maârif, C.7, nr. 159, s. 20.

Mehmed Celâl (1894). *"Bir Pederin Sergüzeşti"*, Maârif, C.7, nr. 161, s. 34-36.

Mehmed Celâl (1894). *"Garip Değil Mi?"*, Maârif, C.6, nr. 154, s. 219.

Mehmed Celâl (1894). *"Hüzn-i Masûmâne"*, Hazine-i Fünûn, C.2, nr. 5, s. 33-34.

Mehmed Celâl (1894). *"İki Hayat"*, Hazine-i Fünûn, nr. 30, s. 242-243.

Mehmed Celâl (1894). *"Leylak"*, Maârif, C. 6, nr. 135, s. 67-71.

Mehmed Celâl (1894). *"Mini Mini"*, Maârif, C. 7, nr. 159, s. 20-21.

Mehmed Celâl (1894). *"Muhabbetin İlk Darbesi"*, Maârif, C.6, nr. 156, s. 234-235.

Mehmed Celâl (1894). *"Mutrib"*, Maârif, C.6, nr. 137, s. 83-88.

Mehmed Celâl (1894). *"Olga"*, Maârif, C.6, nr. 155, s. 225-228.

Mehmed Celâl (1894). *"Ona Benziyor"*, Maârif, C.6, nr. 140, s. 109-110.

Mehmed Celâl (1894). *"Orada Yatıyor!"*, Maârif, C.6, nr. 144, s. 141.

Mehmed Celâl (1895). *"Ak Saçlar"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 24, s. 195-196; nr. 25, s. 203-204; nr. 26, s. 210-212.

Mehmed Celâl (1895). *"Bakışlarımız Yekdiğerinin İçinde Bayılıyordu!"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 20, s. 161-163.

Mehmed Celâl (1895). *"Yine Boğaziçinde"*, Malûmât, nr.18, s.387-389; nr.19, s.408-409.

Mehmed Celâl (1896). *"Çiçekler İçinde"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 31, s. 346.

Mehmed Celâl (1896). *"Sadme-i Şebâb"*, Maârif, nr.27, s.431-432; nr.28, s.446-448; nr.29, s.461-464; nr.30, s.478-480; nr.31, s.493-496; nr.32, s.510-512; nr.33, s.525-528; nr.34, s.543-544; nr.35, s.559-560.

Mehmed Celâl (1897). *"Ihlamur Kokuları Gelirken"*, Resimli Gazete Girit Mutâcinî Menfaatine Mahsus Nüsha-i Fevkalâde, s.41-42.

Mehmed Celâl (1898). *"Mari"*, Terakkî, nr.10, s.79.

Mehmed Celâl (1899). *"Acaba Hangimiz"*, Malûmât, C.8, nr.180, s.1210-1212.

Mehmed Celâl (1899). *"Al Yelpaze"*, Malûmât, C.8, nr.190, s.1413-1414.

Mehmed Celâl (1899). *"Ben Yalnız Kaldım"*, Malûmât, C.9, nr.197, s.97-99.

Mehmed Celâl (1899). *"Berg-i Hazân"*, İrtikâ, C.1, nr.26, s.106.

Mehmed Celâl (1899). *"Biletçi"*, Malûmât, C.8, nr.192, s.1453-1454.

Mehmed Celâl (1899). *"Bir Vâlidenin Şefkati"*, Malûmât, C.8, nr.188, s.1361-1364.

Mehmed Celâl (1899). *"Çeşmkebûd"*, Sabah, nr.3299, s.2-3.

Mehmed Celâl (1899). *"Dehşetli Darbe"*, Malûmât, C.9, nr.201, s.178-179.

Mehmed Celâl (1899). *"Derd-i Dermân-ı Nâpezîr"*, Malûmât, C.9, nr.194, s.37-38.

Mehmed Celâl (1899). *"Edîb-i Meşhûr"*, Sabah, nr.3285, s.2-3.

Mehmed Celâl (1899). *"Fenâ Komşu"*, İrtikâ, C.1, nr.28, s.110.

Mehmed Celâl (1899). "Filya da Filya", Sabah, nr.3305, s.3.

Mehmed Celâl (1899). *"Girdâb"*, Malûmât, C.8, nr.182, s.1251-1252.

Mehmed Celâl (1899). *"İki Diş"*, Malûmât, C.9, nr.198, s.117-119.

Mehmed Celâl (1899). *"İlk Aşk"*, İrtikâ, C.1, nr.23, s.92-93.

Mehmed Celâl (1899). *"İnfiâl"*, Malûmât, C.8, nr.189, s.1392-1393.

Mehmed Celâl (1899). *"İşvekâr"*, Malûmât, C.8, nr.185, s.1305-1309.

Mehmed Celâl (1899). *"İtirâf-ı Muhabbet"*, Malûmât, C.8, nr.210, s.346.

Mehmed Celâl (1899). *"Kamelya'nın Jaleleri"*, Malûmât, C.8, nr.186, s.1332-1333.

Mehmed Celâl (1899). *"Muâvenet"*, Malûmât, C.8, nr.187, s.1353-1354.

Mehmed Celâl (1899). *"Muharrir-i Melâl"*, Sabah, nr.3329, s.3-4.

Mehmed Celâl (1899). *"Nasıl Unutuluyor!"*, İrtikâ, C.1, nr.11, s. 44.

Mehmed Celâl (1899). *"Sevgili Kuşlara"*, Malûmât, C.8, nr.181, s.1231-1232.

Mehmed Celâl (1899). *"Son Mektub"*, Malûmât, C.8, nr.191, s.1433-1434.

Mehmed Celâl (1899). *"Son Şiir"*, Sabah, nr.3292, s.2-3.

Mehmed Celâl (1899). *"Tasvir-i Tasvir"*, Malûmât, C.9, nr.200, s.158-160.

Mehmed Celâl (1899). *"Terk-i İşret"*, Malûmât, C.8, nr.175, s.1102-1105.

Mehmed Celâl (1899). *"Teşrin-i Evvel İçinde"*, Malûmât, C.9, nr.210, s.346.

Mehmed Celâl (1899). *"Yavrum"*, Sabah, nr.3329, s.3-4.

Mehmed Celâl (1899). *"Yine İskambil"*, Malûmât, C.9, nr.208, s.307-308.

Mehmed Celâl (1899). *"Zergûn"*, İrtikâ, C.1, nr.28, s.110.

Mehmed Celâl (1900). *"Dilşikâr"*, İrtikâ, nr.65-17, s.67-68.

Mehmed Celâl (1900). *"Kim Bilir Ne Kadar Güzel"*, Malûmât, C.11, nr.265, s.515-516; nr.269, s.592; nr.270, s.612.

Mehmed Celâl (1900). *"Peçe Altında"*, İrtikâ, nr.57-9, s.36.

Mehmed Cemil (1894). *"Hicrân"*, Malûmât, nr.18, s.138.

Mehmed Cemil (1896). *"Iztırâb-ı Mahî"*, Saâdet, nr.3684, s.3.

Mehmed Cemil (1896). *"Tesâdüf"*, Saâdet, nr.3683, s.3.

Mehmed Cemil (1896). *"Ufak Bir Cevelân"*, Saâdet, nr.3705, s.3.

Mehmed Fikret (1894). *"Nâdim"*, Malûmât, nr.25, s.194-195.

Mehmed Mahlas (1899). *"Facia"*, Sabah, nr.3310, s.2.

Mehmed Refet (1894). *"Vefâsız"*, Malûmât, nr.21, s.167-168.

Mehmed Refet (1897). *"Mâcid"*, Malûmât, nr.76, s.571-572; nr.78, s.610-611.

Mehmed Şevki (1895). *"Suzişli Bir İzdivâc"*, Saâdet, nr.3515, s.3; nr.3516, s.3.

Muhlis (1896). *"Sefîl"*, Saâdet, nr.3582, s.3.

Muhlis (1896). *"Ye's-i Muhrîb"*, Saâdet, nr.3682, s.3.

Mustafa Asım (1900). *"Üç Kiracının Sergüzeşti"*, Saâdet, nr.4122, s.3

Mustafa Reşîd (1894). *"Adelina"*, İkdâm, nr.86, s.4.

Mustafa Reşîd (1894). *"Çiçekçinin Kızı"*, İkdâm, nr.93, s.3.

Münci (1891). *"Kızım"*, Maârif, nr. 2, s. 21.

M. Enîs (1894). *"Bir Hayat-ı Fenâ-yı Karîn"*, Hazine-i Fünûn, C.2, nr. 11, s. 92.

M.F. (1897). Hikâyenin İsmi Belli Değil, Malûmât, nr.75, s.550-552; nr.76, s.569-571; nr.77, s.588-590.

M.Nigar (1896). *"Çiçekler Perisinin İffeti"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.66, s.3.

M. Nigar-F. Mürüvvet (1897). *"Nevbahar Yahûd Saâdet-i Aile"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.94, s.3.

M. Nigar (1897). *"Vaad-i Saâdet"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.108, s.5.

M. Nigar (1898). *"Vefakâr"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.146, s.3.

Nâhid (1901). *"Sevdiğimin Sesi"*, İrtikâ, nr.93-45, s.177-178.

Namık Sadri (1900). *"Jülyet"*, İrtikâ, nr.89-41, s.163-164.

Nuri (1895). *"Bir Facia"*, Saâdet, nr.3500, s.3; nr.3501, s.3.

Nuri (1895). *"Samimi Bir İzdivâc"*, Saâdet, nr.3521, s.3.

Nuri (1895). *"Sevdâ"*, Saâdet, nr.3493, s.3.

Nusret Hilmi (1893). *"Bir Amânın Sergüzeşti"*, Maârif, C.5, nr. 114, s. 155-156; nr. 115, s. 172-175.

Ömer Aziz (1899). *"Hicrân"*, İrtikâ, nr.50-2, s.78.

Ömer Hakkı (1900). *"Son Mektub"*, Saâdet, nr.4056, s.3.

P. Fahriye (1895). *"Madlen"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.29, s.3; nr.30, s.3.

P. Fahriye (1896). *"Mağdûre"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.71, s.3; nr.72, s.3; nr.77, s.3; nr.78, s.3.

P. Fahriye (1896). *"Sebat"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.50, s.3; nr.54, s.3.

P. Fahriye (1901). *"Pakize"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.310/108, s.2.

Rana Bint-i Safvet (1896). *"Ahretlik"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.56, s.3; nr.58, s.3.

Rana Bint-i Safvet (1897). *"Mukayese-i Hayat: Üç Hikâye"*, Hanımlara Mahsus Gazete, nr.103-128, s.3.

Rana Bint-i Safvet (1899). *"Mukayese-i Hayat: Dördüncü Hikâye"*, nr.183-205, s.3.

Safvet (1894). *"Sevdâ Hâtıraları"*, Malûmât, nr.26, s.201-202.

Safveti Ziyâ (1897). *"Derûn-ı Dil"*, Malûmât, nr.67, s.372-373; nr.68, s. 396-398; nr.69, s.413-415; nr.70, s.440-441.

Safvetpaşazâde Ali Refik (1895). *"Müteverrim"*, Saâdet, nr.3411, s.3.

Selanikli Fazlı Necîb (1887). *"Kader"*, Manzara, nr.16, s.166.

Selanikli Fazlı Necîb (1887). *"Kızıma"*, Manzara, nr.1, s.5.

Selanikli Fazlı Necîb (1887). *"Hayret!"*, Manzara, nr.6, s.61-62.

Selanikli Tevfik (1886). *"Bir Hafî Cinâyet"*, Teavün-i Aklâm, nr.14, s.55-56; nr.15, s.58-60.

Selanikli Tevfik (1886). *"Bir Iztırablı Gece"*, Teavün-i Aklâm, nr.18, s.71-72; nr.19, s.74-76.

Selanikli Tevfik (1886). *"Kurûn-ı Vustâya Müteallik Bir Hikâye"*, Teavün-i Aklâm, nr. 7, s.27-28; nr.9, s.35-36; nr.10, s.39; nr.11, s.44.

Selanikli Tevfik (1896). *"... "*, Malûmât, nr.45, s. 991-993.

Selanikten Halil Rifat (1896). *"Levha-i Hayat Yahud Saniye"*, Malûmât, nr.49-50, s.12-14.

Seyyid Kemâl (1900). *"Ulüvv-i Sahâvet"*, İrtikâ, nr.79-31, s.124.

S. Âsâf (1901). *"Bîvefâ"*, Saâdet, nr.4134, s.3.

Tâhirzâde Kâzım (1896). *"Bir Levh-i Hazîn"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 32-33, s. 355-356.

Tâhirzâde Kâzım (1896). *"Ne Saâdet"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 41, s. 421-423.

Talat Hicabî (1900). *"Sarhoşun Kızı"*, İrtikâ, nr.74-26, s.104; nr.75-27, s.108; nr.78-30, s.120.

Vâsıf (1894). *"Benim Babam Yok Ki"*, Maârif, C.6, nr. 151, s. 195-196.

Vassaf (1894). *"Vefâ ve Sebât"*, Hazine-i Fünûn, C.1, nr. 35, s. 278-282.

Vecihi (1896). *"Nedâmet"*, Saâdet, nr.3722, s.3.

Vecihi (1896). *"Sâik"*, Saâdet, nr.3660, s.3; nr.3671, s.3; nr.3674, s.3; nr.3676, s.3.

Yeniceli Ziyaeddin (1896). *"Bir Hikâye"*, Hazine-i Fünûn, C.3, nr. 43-44, s. 439-442.

Yusuf Cevâd (1899). *"Bir Gece"*, Sabah, nr.3308, s.2-3.

Yusuf Cevâd (1899). *"Hasret Bana Yadigâr Kaldı"*, Sabah, nr.3311, s.2.

Yusuf Cevâd (1899). *"Kadın İntikamı"*, Sabah, nr.3297, s.2.

Yusuf Cevâd (1899). *"Menekşe"*, Sabah, nr.3288, s.2.

Yusuf Cevâd (1899). *"Sünbül"*, Sabah, nr.3294, s.2.

Yusuf Cevâd (1900). *"Zevc ve Zevce"*, Saâdet, nr.4111, s.3.

Yusuf Cevâd (1901). *"İkinci İzdivacdan Sonra"*, Saâdet, nr.4126, s.3.

2.2. Kitap Olarak Yayımlanan Hikâyeler

Abdullah Zühdü (1896). Rehgüzâr-ı Matbûâtta, Âlem Matbaası, İstanbul.

Ahmed Râsim (1889). İlk Sevgi, Mekteb-i Sanâyi Matbaası, İstanbul.

Ahmed Râsim (1891). Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul.

Ahmed Râsim (1891). Endişe-i Hayat, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul.

Ahmed Râsim (1891). Mehâlik-i Hayât, Artin Asadoryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.

Ahmed Râsim (1891). Tecârib-i Hayât, Artin Asadoryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.

Ahmed Râsim (1893). Afife, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul.

Ahmed Râsim (1894). Biçâre Genç, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul.

Ahmed Râsim (1894). Mekteb Arkadaşım, Âlem Matbaası, Kostantiniyye.

Ahmed Râsim (1894). Nümûne-i Hayâl, Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul.

Ahmed Râsim (1894). O Çehre, İstanbul.

Ahmed Râsim (1897). Gam-ı Hicrân, Âlem Matbaası, Kostantiniyye.

Makbule Leman (1897). Makes-i Hayâl, Yovanaki Panayoditis Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl. (1891). Hâlâ Seviyor Yahud İftirâk, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1899). Samimiyet, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1899). Solgun Yadigârlar, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1900). Aşk-ı Masûmâne, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1900). İsmete Taarruz, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1900). Ninni, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mehmed Celâl (1900). Piyano, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mustafa Reşîd (1886). Tezkir-i Mazi, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mustafa Reşîd (1887). Bir Çiçek Demeti, Matbaa-i Ebüzziya, Kostantiniyye.

Mustafa Reşîd (1887). Gözyaşları, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul.

Mustafa Reşîd (1890). Neyyir, Mahmud Bey Matbaası, Dersaâdet.

Mustafa Reşîd (1891). Defter-i Amâlim, İstepan Matbaası, Kostantiniyye.

Mustafa Reşîd (1892). Penbe Ferace, Enver Efendi Matbaası, İstanbul.

Mustafa Reşîd (1894). Tesâvir-i Hayât, İstepan Matbaası, Kostantiniyye.

Mustafa Reşîd (1895). Bir Kızın Hatası, İstepan Matbaası, İstanbul.

Mustafa Reşîd (1897). Küfrân-ı Nimet, Yovanaki Panayoditis Matbaası, Dersaadet.

Mustafa Reşîd (?). Bir Askerin Nişanlısına Mektubu, Basım yeri belli değil.

Nâbizâde Nâzım (1886). Yadigârlarım, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1890). Bir Hatıra, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1890). Karabibik, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1891). Hâlâ Güzel, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1891). Hasba, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1891). Sevdâ, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1891). Seyyie-i Tesâmüh, Âlem Matbaası, İstanbul.

Nâbizâde Nâzım (1892). Esâtir, Kasbar Matbaası, İstanbul.

Selanikli Tevfik (1893). Bir Şehidin Vasiyeti, Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet.

Vecihi (1898). Hikâye-i Müntehabe Mecmuası, İkdâm Matbaası, Dersaâdet.

Vecihi (1899). Netice Yahûd Bir Yetimin Sergüzeşti, Asır Kütüphanesi ve Matbaası, Dersaadet.

Vecihi (1899). Vuslat, Asır Matbaası, İstanbul.

EKLER

Ek 1. Orjinallik Raporu

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR
Öğrenci Numarası	121213204
Enstitü Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Yeni Türk Edebiyatı
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Doç.Dr. Fatih ARSLAN
Tez Başlığı (Türkçe)	ARA NESİLDE HİKÂYE

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 400 sayfalık kısmına ilişkin, 03/04/2018 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç.
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar hariç/dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.

Doç. Dr. Fatih ARSLAN
Danışmanın Adı-Soyadı
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet Buran
Anabilim Dalı Başkanı
(İmzası)

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla **%10**, "alıntılar dâhil" **% 30**'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

ÖZGEÇMİŞ

24.07.1986 Konya doğumluyum. 2004 yılında girdiğim Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2008 yılında mezun oldum. 12 Kasım 2009 tarihinde Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladım. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programını 2012 yılının Mayıs ayında "Orhan Duru Öykülerinde Yapı ve İzlek" adlı tez çalışması ile tamamladım. 2012 yılının Eylül ayında Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora programına kaydoldum. 2014 yılının Mart ayından beri Sinop Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktayım. Yabancı dilim İngilizce'dir.